

من هو المثقف ؟

قد يتبادر إلى أذهاننا، ونحن نبحث في دور «المثقف التّونسي أمام التّحديات الوطنيّة» تساؤل هام، «من هو المثقّف؟!» وقد تتعدّد الإجابات وتتضارب... ولكنّ الثّابت هو أنّ الفكر لا يولد من فراغ أو في عقول مجرّدة ولكنّه ينشأ في إطار سياق محدّد. فالمثقف هو مركز لنسيج التفاعلات المختلفة في محيطه وتحركه إرادة مواجهة الأخطار التي تهدّد قيّم مجتمعه ومكتسباته... والعلم ليس هو الثقافة، إذ العلم مقيّد بالواقع أمّا الثقافة فهي أقرب إلى المعيار الذي نهتدي به إلى ما ينبغي أن يكون. لذلك كانت الثّقافة دوما هي النسغ المغذّي لحركات الإصلاح والتغيير.

وأعتقد أن السّند الإصلاحي المتجذّر في تاريخنا وفلسفة التّحول التي بشّر بها السابع من نوفمبر قد ساهما في رسم ملامح المثقّف التّونسي أي ذلك الذي يعبرّ عن مشاغل مجتمعه ويحمي قيّمه الروحية والحضارية والوطنية. وهو درعه الواقي من مختلف التحدّيات.

وقد يجرّ هذا التحليل البعض إلى إعادة طرح قضية الحرية والإلتزام في سلوك المثقّف وهي قضيّة أزليّة لا تغيب إلاّ لتبرز من جديد، وهنا لا بدّ من التأكيد على أنّ الحرّية هي جوهر الممارسة الثّقافية. ولكن، وكما قال سيادة رئيس الجمهورية «فالحرية لا قيمة لها إذا لم يأمر أصحابها بالمعروف ولم ينهوا عن المنكر، ذلك أن الحرية معاناة شريفة تسمو باتحادها مع الحق والخير وتسقط عندما لا تكترث لها».

إنّ الحرية والالتزام صفتان متكاملتان، حيث أن توليد أفكار جديدة وإثراء أخرى ونشرها وتكوين رأي عام مدرك ومطلع، كلّها أهداف لا بدّ للمثقّف أن يناضل من أجل تحقيقها، فكيف يمكن للمثقّف الواعي أن يناضل من أجل تحقيقها، فكيف يمكن للمثقف الواعي أن يظلّ محايدا بين الديمقراطية والفوضى وبين القيّم الحضارية والتطرّف، وبين الوحدة الوطنية والفتنة، بدعوى الاستقلالية؟

إن ولاء المثقف يجب أن يكون للوطن وقيمه وأسس المجتمع المدني والثقافة ليست أبدا بضاعة تخضع للمضاربات والمزايدات والمقايضات، بل هي جملة من القيّم الثابتة ودعوة صريحة إلى الخير. والمثقف الحقيقي هو المصلح فكرا وحركة، قيّما وسلوكا، عزيمة ونضالا.

المنجي بوسنينة
وزير الثقافة

* من الكلمة التي افتتحت بها الندوة التي نظمتها شعبة الحبيب ثامر بدار الثقافة ابن رشيق يوم 20 ديسمبر 1991 تحت عنوان «المثقّف التونسي أمام التحدّيات الوطنية».

علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا(*)

عبد السلام المسدّي

لعلّه من المفيد أن نحدّد في بداية هذه المسامرة بعض منطلقاتنا الأوّلية سواء ما كان منها ذا طابع مبدئي أو ما كان منها ذا ارتباط منهجي، وسيسمح لنا هذا التدقيق بتعيين المجال الدلالي الذي تتنزّل فيه المصطلحات الرئيسية التي نستخدمها في هذا الغرض.

فبعلم الأدب نعني كل معرفة اتصلت بتحويل الأداة اللغوية من مجرّد وسيلة تحاور لقضاء المآرب عبر التخاطب الإبلاغي إلى أداة إبداعية يكون فيها نسيج الكلام تجليا خاصا من تجليات الظاهرة اللغوية، وهذه المعرفة التي تكون عماد علم الأدب ليست معرفة حفظ أو رواية وإنّما هي معرفة تستند إلى إدراك سببي يفضي إلى تعليل ما به تحوّلت اللغة من منزلتها التخاطبية الأولى إلى منزلتها الفنية الجديدة.

على أن الحديث عن منزلة علم الأدب بين العلوم يلج بنا مباشرة في بحث «تصنيف العلوم» وهو، بحث فكري مطلق يقوم على شبكة الارتباط المعرفي وهو من جهة أخرى أسّ من أسس الفكر العلمي في حضارتنا العربية الإسلامية، ولهذا البحث وجهان :

الأوّل وجه وصفي محض ويتمثل في استقراء الجداول المختلفة التي ترتبت حسبها المعارف في دراسة العلماء الذين تطرّقوا إلى هذه القضية وذلك بغية النظر في موقع كل اختصاص علمي من الإختصاصات المحاذية والمجاورة أو الحقول المتداخلة، والثاني وجه نقدي وينطلق من التساؤل حول ما إذا كانت العلوم مجموعة متلاقية بحكم الصدفة والإتفاق بحيث تكون إلى التناثر أقرب منها إلى الترابط، أم أنها تمثّل نظاما متماسكا، وعندئذ يكون البحث في الشبكة المعرفية بين العلوم عاملا مفسرا لتاريخ كل علم على حدة من خلال علاقته بالعلوم الأخرى، وهو ما يوصل إلى فهم الجدلية الداخلية لكل علم.

أما غايتنا البعيدة التي نقصد إليها فتتمثل في رسم إطار أوّلي يكون نواة لمشروع تأسيسي مداره إعادة فهم آليات النقد الأدبي من خلال البحث في منزلة المعرفة الأدبية ضمن بنية الهرم العلمي في تراثنا العربي، وممّا هو حريّ بالتذكير أن الحديث عن منزلة أي علم بين العلوم من منطلق التصنيف يمثل جزءا من المعرفة النقدية، ذلك أن نقد المعرفة يكون نقدا داخليا ويقوم به المختصون بتلك المعرفة ذاتها، ويكون خارجيا ويقوم به أهلها وإنما يتعرضون لذلك من خلال اختصاصاتهم الأخرى.

غير أن هذا المرمى البعيد سنتوسل إليه بمقاربة منهجية نتخذها محرّكا لمجادلة الموضوع خلال البحث، وأساسها السعي إلى مقارنة منزلة علم الأدب بين

سائر العلوم في تاريخنا بمنزلة الأدب ذاته ضمن مقومات حضارتنا العربية الإسلامية من خلال أبرز نماذج تصانيف العلوم، فإن وقفنا على تطابق بين المنزلتين تساءلنا على الروافد المشتركة التي تضافرت على هذه المطابقة وإن وقفنا على تباين ما حاولنا تفسير ذلك أو آستقراء معللاته الأوّلية.

وأوّل النماذج التي نستكشف موضوعنا من خلالها هو نموذج أبي نصر الفارابي (المتوفي سنة 339 هـ) ويعدّ كتابه «إحصاء العلوم» أوّل محاولة جادة ومتميزة في تصنيف المعارف وقد أنطلق فيه من إشكالية أساسية تتمثل في ربط قيمة أي علم من العلوم بمبدأ آستنباط القوانين الكلية إذ يقول «الأشياء المفردة الكثيرة إنما تصير صنائع أو في صنائع بأن تحصر في قوانين تحصل في نفس الإنسان على ترتيب معلوم» (ص 57) وقد دقّق بنفسه غايته من تأليف كتابه منذ المقدمة بقوله: «قصدنا في هذا الكتاب أن نحصي العلوم المشهورة علما علما ونعرف جملة ما يشتمل عليه كل واحد منها وأجزاء كل ما له منها أجزاء (. . .) وبهذا الكتاب يقدر الإنسان على أن يقايس بين العلوم» (53 ـ 54).

وعملية التصنيف التي أقامها الفارابي تتوخى مسلكين متوازيين: ترتيب العلوم من جهة وذكر أجزاء كل علم من جهة أخرى، وقد جمع العلوم في خمسة فصول جعل على رأسها علم اللسان ثم ثنّى بعلم المنطق فعلوم التعاليم فالعلم الطبيعي والعلم الإلهي في الفصل الرابع معا ثم خص العلم المدني وعلم الفقه وعلم الكلام بالفصل الخامس.

فإيراد علم اللسان في المرتبة الأولى دليل على أن الفارابي قد نظر إلى المعرفة من خلال أهمية قناتها، ولكن الذي يعنينا في هذا السياق بالذات هو تفصيل الفارابي لعلم اللسان إذ جعل له سبعة أجزاء هي علم الألفاظ المفردة وعلم الألفاظ المركبة ثمّ علم قوانين كل من هذه، وتلك، والكتابة، وتصحيح القراءة، وأخيرا علم الأشعار.

ومن هذه الأجزاء السبعة وتفصيلاتها كما يقدمها صاحب إحصاء العلوم نستنبط ما هو داخل في حيز علم الأدب حسب مصطلحاتنا، وهنا نعمد إلى تفصيل ثنائي بين علم الشيء وعلم قوانينه، فعلم الأدب بمفهوم علم الشيء ـ وعلى أساس أن لفظة «علم» هنا هي مصدر يقوم مقام الفعل ـ يدور حول مبدأ تحصيل المدوّنة، ويندرج ضمن هذا القسم ما أورده الفارابي ضمن علم الألفاظ المفردة من جمع اللغة وروايتها ودلالة الألفاظ، وما أورده ضمن علم الألفاظ المركبة من حفظ الأشعار وروايتها وحفظ المنثور وروايته.

أما علم قوانين الأدب فهو الذي يمكّن من استنباط البنية المنظمة له وهو ما يطابق قصدنا من مصطلح علم الأدب بالمعنى المعرفي العام، ويندرج فيه كل من علم العروض وعلم القوافي كفرعين من فروع الجزء السابع من علم اللسان وهو علم الأشعار.

ولكن هذه التركيبة الثنائية بين تحصيل المدوّنة واستقراء بنيتها تجد جماعها حسب ما نستنطق به مضمنات «إحصاء العلوم» في إدراك صورة الشيء بعد علمه وعلم قوانينه وهو ضرب من تعليل حدوث المعرفة الأدبية وهذا ما يحوصله الفارابي في فرع ثالث من فروع علم الأشعار إذ يسميه «علم اللفظ الشعري» محدّدا إياه بما يصلح أن يستعمل في الأشعار من الألفاظ.

والنموذج الثاني الذي نقف عنده هو الفهرست لابن النديم، وقد ألفه سنة ٣٧٧ للهجرة، وهو منظومة للمدونات المعرفية توخى فيه صاحبه البحث عن مراتب العلوم من خلال مصادرها وقد عرفه بنفسه قائلا: «هذا فهرست كتب جميع الأمم من

العرب والعجم الموجود منها بلغة العرب وقلمها في أصناف العلوم وأخبار مصنفيها وطبقات مؤلفيها وأنسابهم وتاريخ مواليدهم ومبلغ أعمارهم وأرقام وفاتهم وأماكن بلدانهم ومناقبهم ومثالبهم منذ ابتداء كل علم اخترع إلى عصرنا» فهو بذلك بمثابة موسوعة للعلوم عبر تراجم العلماء إنبنت على منهج الطبقات والسير والتراجم.

ويتضمن الفهرست عشر مقالات والمقالة مصطلح يعني به إبن النديم الحقل المعرفي بوجه عام فكأنها فنون متلاحقة، وقد خصص المقالة الأولى لوصف لغات الأمم وأسماء كتب الشرائع ووصف القرآن وجاءت الثانية في النحويين واللغويين والثالثة في الأخبار والآداب والسير والإنساب والرابعة في الشعر والشعراء.

وما نستنتجه هو أن علم الأدب في نسيج هذه المنظومة التصنيفية مرتبط بأمهات الثوابت ضمن إدراك الظواهر اللغوية، فالمعرفة النقدية مقيدة بالمعرفة اللغوية من طرفيها اللفظي الدلالي والنحو التركيبي، فالأدب بهذا الإستقراء معرفة ما حول النص أكثر مما هي معرفة بالنص لذلك يتوازى الأدب والأخبار كما يتوازى الشعر والشعراء، وبون شاسع من الناحية المبدئية وحسب مقاييس المعرفة المتبصرة بين شعر الشاعر وحياته، لذلك يمكننا أن نخرج بنتيجة أوّلية هي أن الأدب في منظومة إبن النديم مادة أكثر مما هو صورة وأن النقد علم بتاريخ نشوء الأدب قبل كل شيء فهو إذن استطلاع للبعد التكويني في النص الأدبي من حيث هو إستقراء نشوئي عبر مراحل الزمن.

ونأتي إلى النموذج الثالث وهو «مفتاح العلوم» للخوارزمي أبي عبد الله محمد بن يوسف الكاتب المتوفى سنة 387 للهجرة على أرجح الروايات، ويعتبر هذا الأثر نموذجا فريدا من نوعه في تصوّره وإنجازه إذ ينطلق من المصطلحات الفنية المتمسكة بمضامين العلم وقد عرفه صاحبه بقوله : «دعتني نفسي إلى تصنيف كتاب (. . .) يكون جامعا لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والإصطلاحات التي خلت منها أو من جلها الكتب الحاصرة لعلم اللغة».

وجعل الخوارزمي كتابه مقالتين الأولى لعلوم الشريعة وما يقترن بها من العلوم العربية، والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم، ثمّ جعل كل مقالة أبوابها هي بمثابة الفصول، فمفاتيح العلوم يقدم لنا المنظومة المعرفية من خلال إحصاء مواد العلوم إما من خلال المصطلحات وإما بهدف الوصول إلى فهم المصطلحات، فالكتاب سجل مفهومي ذو مدخل لغوي وذو غاية معرفية متصلة بنقد مداخل العلوم.

فإذا ما بحثنا عن منزلة الأدب باعتباره موضوعا للمعرفة وجدناه مبثوثا بين أبواب المقالة الأولى التي تضمنت الفقه والكلام والنحو والكتابة والشعر مع العروض ثمّ الأخبار. فإذا حللنا هذه البنية ألفيناها متدرّجة من الشريعة وهي إطار الفقه، والعقيدة وهي مدار علم الكلام ثم تأتي مرتبة الظاهرة اللغوية في مستوى علم النحو، وعملية التدوين في فن الكتابة، لنأتي بعد ذلك إلى الشعر والعروض وبعدها نخرج إلى الأخبار.

فمفهوم الأدب بهذا التبويب يستند إلى تصوّر خطي متعاقب تتوالى فيه المكوّنات الطبيعية للفن القولي، بل بوسعنا أن نرى تفصيلا ثنائيا كبيرا فيما قدمه لنا الخوارزمي بحيث يكون المفصل هو التالي : ما قبل الشعر وما بعد الشعر، فالذي قبل الشعر هو منظومة اللغة والذي بعد هو منظومة التاريخ، ويتوسطها علم

الأدب معضودا بكل المعارف المساهمة بنيته.

فما نستخلصه أساسا هو أن علم الأدب كما نشتقّه من تصوّر الخوارزمي يبحث في ما يفضي إلى انبثاق الأدب، فتعليل وجود الأدب مرتبط بتفسير حدوثه، وهو ما يؤول إلى القول بأن مدار علم الأدب هو النص المفضي إلى ما بعد النص، ولعل ما أوصل الخوارزمي إلى هذا التجريد هو ما يشهد به كتابه من علم موسوعي على غاية من الدقة والكثافة تصحبها طاقة من الإستيعاب الفكري الحاد لعل من أسبابها ثقافته المتعددة المصادر.

ومن النماذج التي يتعين أستنطاقها في مجال البحث عن منزلة علم الأدب بين المعارف في تراثنا رسالة إبن حزم في «مراتب العلوم» وقد أنطلق فيها من التأكيد على أن العلوم يخدم بعضها بعضا وأن المعرفة سلّم يترقّى مرتبة مرتبة ولذلك ألحّ على ضرورة الطلب وجعل في مستهله الإكتساب اللغوي وتحصيل علم النحو واللغة، وقد اعتبر إبن حزم أن العلوم تنقسم عند كل الأمم إلى سبع مراتب، فهو تصنيف كوني يتوخاه إبن حزم كما لو كان من الكليات الذهنية أو من المصادرات الكونية.

أما هذه المراتب فهي من ضربين مراتب خاصة ومراتب عامة فالخاصة تختلف بأختلاف الأمم والحضارات وتشمل علم الشريعة وعلم الأخبار وعلم اللغة، والعامة لا تختلف بأختلاف الأمم وهي علم النجوم وعلم العدد وعلم الطب وعلم الفلسفة.

وعندما يأتي إبن حزم إلى المعرفة اللغوية يقسمها إلى نمطين: سماعي وقياسي، ويشمل الأوّل رصيد اللغة بوصفه المادة المعجمية بينما يشمل الثاني علم النحو بأعتباره يقوم على استنباط القواعد التي تنطلق من النماذج العينية لتعميمها في شكل قوانين تنظم بنية اللغة.

وتفضي المعرفة اللغوية حسب إبن حزم إلى علم الشعر **«وعلم الشعر - حسب عبارته - ينقسم إلى روايته ومعانيه ومحاسنه ومعايبه وأقسامه ووزنه ونظمه»** وهو بذلك يتجلى كثمرة للعلوم بأكملها في مراتبها السبع وإليه ينضاف ما يتصل بعلم البلاغة ويطلق عليه إبن حزم علم العبارة، وهذا نمط من التجريد المعرفي الحاسم.

يقول إبن حزم: **«وأما علم العبارة فهو طبع في المعبّر مع عون العلم عليه ولا يقطع بصحته إلا بعد ظهور ذلك عليه لا قبله»** وهكذا نلامس ما يجسم مرمانا الأساسي وهو علم الأدب فإذا به يتجلى لنا نموذجا توليديا فيه يمتزج المقول الأدبي مع المقول المتصل بالأدب، ذلك أن علم العبارة هو في نفس الآن العبارة الإبداعية في ذاتها والعبارة الواصفة للعبارة الأدبية، وهذا ما بوسعنا أن نترجمه بقولنا إنه تطابق بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي.

على أن قضية تصنيف العلوم في تراثنا العربي الإسلامي لا يمكننا مهما توخت الإنتقاء أن تغفل عن نظرية أبي حامد الغزالي في هذا المضمار وهو الذي يمثل بمدونته «إحياء علوم الدين» النموذج المعياري الأوفى في حقل تصنيف العلوم، وحرّي بنا أن نذكر في هذا المقام أنه قد أقام كتابه على أربعة أقسام كبرى هي العبادات والعادات والمهلكات والمنجيات ولكنه إستهل كل ذلك بمقدمة تأسيسية كبرى سماها كتاب العلم وجعلها سبعة أبواب تمثل حصيلة تجريدية لنظريته في المعرفة عامة، وكان طبيعيا أن يتناول موضوع تقسيم العلوم وترتيبها، فسلك في ذلك مقاييس متنوعة: منها المعياري إذ جعل العلوم غير شرعية وشرعية، ومنها الأخلاقي إذ جعل منها المحمود والمذموم والمباح ومنها المعرفي إذ فيها الأصول والفروع والمقدمات والمتممات.

فإذا بحثنا عن موضوع علم الأدب وجدناه مبثوثا بين ما هو مباح ضمن العلوم غير الشرعية إذ ينص الغزالي في هذا المقام على **«العلم بالأشعار وتواريخ الأخبار»** وما هو من المقدمات ضمن العلوم الشرعية وهي كلها محمودة وكلها من فروض الكفاية، ويدقّق صاحب الإحياء بأن المقدمات تعني ما يجري مجرى الآلات وفيه ما هو ضروري كعلم اللغة وعلم النحو وفيه ما هو في حكم الضروري كعلم كتابة الخط.

فعلم الأدب مداره إجمالا العلم بالأشعار وعلم اللغة وعلم النحو ثم العلم بالآثار والأخبار التي هي من المتممات، وواضح أن المحرّك المعياري الذي عمل في ضوئه أبو حامد الغزالي قد جعل القيمة الفنية والإبداعية تتحجب وراء المعيار النفعي، فالأدب بذاته إنما يكون في خدمة اللغة ويكون النقد في خدمة المعرفة الإصطلاحية.

وبهذا يتجلى أن علم الأدب هو علم مساعد وأن النقد هو جهاز خادم يدخل ضمن الآليات المسخرة لغير ذاتها.

على أن موضوع تصنيف المعارف في تراثنا قد بلغ تمامه وأدرك صورته المتماسكة مع رائد علم التاريخ وواضع علم العمران عبد الرحمان بن خلدون، والذي ينزّله المنزلة المتميزة في هذا المضمار هو ما حظيت به المعارف اللغوية ضمن البنية المعرفية العامة التي حاول صاحب المقدمة أن يحكم نسيجها وأن يخرجها على تماسك برهاني.

لقد أحكم إبن خلدون هيكل المعرفة اللغوية بأن أقامها على أركان أسماها علوم اللسان وهي في مقامه النوعي علوم اللسان العربي وقد سبق لبعض أعلام التراث العربي ـ كما أسلفنا ـ أن حاولوا الإمساك بزمام المعارف المتصلة بالظواهر اللغوية بغية جمعها في نسق نظري يلمّ بأشتاتها.

لقد أفضى إبن خلدون أثر أبي حيان النحوي في أستعمال مصطلح **«علوم اللسان العربي»** وتصرّف فيه بأن أشتق منه مصطلح **«علوم اللسانية»** ولكنه أجتهد في مضمونه فأقام له تصوّرا تصنيفيا جاء بمثابة الثمرة التأليفية لجهود سالفيه جميعا.

إن علوم اللسان العربي عند أبن خلدون تستند إلى بنية رباعية تكشف تصوّرا نظريا يحدد المراتب التي تتجلى عليها الظاهرة اللغوية إطلاقا، ولبيان هذه العلوم خصص ابن خلدون الفصل السادس والثلاثين من آخر أبواب المقدمة الذي هو الباب السادس : **«في العلوم وأصنافها والتعليم وطرقه»**.

يذكر إبن خلدون منذ مطلع الفصل أن هذه الأركان الأربعة هي اللغة والنحو والبيان والأدب فيورد ذكرها مجرّدة عن كل وسم ثم إنه إذ يعرّج على **«تفاوت مراتبها في التوفية بمقصود الكلام»** يعلق ذلك بما **«يتبين في الكلام عليها فنا فنا»**، فكأنما يحشرها بدءا في عداد الفنون ولكنه يستأنف الحديث عنها مفصلا إياها ومردفا إلى كل واحد منها مصطلح **«العلم»** فإذا هي **«علم اللغة»** و**«علم النحو»** و**«علم البيان»** و**«علم الأدب»** وهذا في حدّ ذاته تمحيص معرفي يكشف لنا عن أبعاد تنظيرية وأصولية.

يأتي إبن خلدون إلى **«علم البيان»** : الركن الثالث من علوم اللسان وهو علم البلاغة كما اطرد العرف عليه، ولكن ابن خلدون يجري أجتهادا في تخيّر المصطلحات يعدل فيه عما أستقرّ استعماله، فمعلوم أن البلاغة علم أصليّ ينقسم إلى فروع ثلاثة هي علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع فإذا بأبن خلدون يطلق على العلم الكلي إسم أحد فروعه وهو البيان ويطلق على هذا الفرع إسم العلم الكلي وهو البلاغة فيذهب بذلك على مستوى المصطلحات إلى إجراء تبادلي لعل الذي جرّه إليه هو أقتفاؤه أثر السكاكي

وقد أعتبره العلم الذي أنتهت إليه الرئاسة في هذا الباب.

أما مضمون هذا الركن الثالث من أركان علوم اللسان فيتصل بأحوال الدلالة كما تقتضيها أقوال المتخاطبين، فليس الأمر متعلقا بظاهرة التركيب اللغوي - وهو ميدان النحو - وإنما بصوغ الكلام على هيئة يبلغ بها غايته القصوى وهي الإفادة. ويفصل إبن خلدون القول في شأن أبواب البحث البلاغي وكيف تتميز عن أبواب النحو إلى أن يمسك بزمام حدّ العلم فيؤسس له تعريفه النظري من حيث هو وظيفة إبلاغية تتراكب مع النظرية التعبيرية الأولى التي يؤديها الحدث اللغوي إبتداء.

وآخر أركان علوم اللسان في هيكل المعارف اللغوية كما تصوّرها أبن خلدون هو علم الأدب، ويتحرّى صاحب المقدمة منذ البدء في تحقيق نسبة هذا الركن إلى صنف المعارف الدقيقة فكأنما هو يتحرّز من إطلاق رسم «العلم» عليه : **«هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم»** وبهذا التحري المبدئي يصيب إبن خلدون هدفه المعرفي المزدوج وهو رسم مجال العلم ثم حدّه بوظيفته التي هي «ثمرته» وتعين بمبدإ «الإجادة» مما يحوّل الظاهرة اللغوية إلى وضع فني على نسيج الشعر والنثر.

ويعرّج إبن خلدون على ضرورة حفظ كلام العرب للحصول على ملكة الإبداع بما يستقيم معه أقتفاء «أساليب العرب» و«مناحي بلاغتهم» ثم يذكر أمهات الأدب وهي أدب الكاتب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبرّد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي، ولكنه يستدرك على الأدب بما يعدّ منه وهو الغناء فيقول : **«وكان الغناء في الصدر الأول من أجزاء هذا الفن لما هو تابع للشعر إذ الغناء إنما هو تلحينه وكان الكتّاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه فلم يكن انتحاله قادحا في العدالة والمروءة وقد ألف القاضي أبو الفرج الإصبهاني كتابه في الأغاني جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم وجعل مبناه على الغناء في المائة صوتا التي أختارها المغنون للرشيد فأستوعب فيه ذلك أتمّ إستيعاب وأوفاه ولعمري أنه ديوان العرب وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ والغناء وسائر الأحوال ولا يعدل به كتاب في ذلك فيما نعلمه وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها وأنى له بها»**.

فلا يمكن بعد هذه الشهادة إذن أن نغفل عن إدراج كتاب الأغاني ضمن أركان علم الأدب كما أقرها إبن خلدون، ولئن فصل ذكره عن الأمهات الأربع الأول فلأنه تمسك بإجراء تمييز مبدئي بين ما كان عليه الأدب عند العرب قبل إزدهار المدنية الطارئة عليهم بفعل الحضارة الإسلامية وما آل إليه أمر الأدب عندهم معها.

هكذا يتكامل هيكل المعارف اللغوية عند إبن خلدون على بنية رباعية تتدرّج في تفاعل عضوي مبتدؤها علم اللغة ويتناول المادة اللفظية التي هي كالطاقة المعدنية في إنجاز الظاهرة اللغوية، وثانيها علم النحو وموضوعه تركيب الكلام الذي يثمر الطاقة التعبيرية وثالثها علم البيان ومداره أحوال التخاطب مما يولّد الطاقة التواصلية وآخرها علم الأدب وبه تتفجّر الطاقة الإبداعية.

هكذا نخلص إلى تدقيق ما منه أنطلقنا في بداية هذه المسامرة، فالذي حاولنا استعراضه لا يعدو أن يكون

ملامح تأسيسية لنمط من البحث يتجه إلى أستكشاف آليات النقد الأدبي خارج إطار المدونة النقدية نفسها والحقيقة التي نقف عليها بعد هذه القراءة الإنتقائية لنماذج من تراثنا في حقل تصنيف العلوم هو أن علاقة الأدب بالنقد في تراثنا لم تكن علاقة متكافئة، بل إنها قد مثّلا معادلة متراجحة لم يتوازن فيها الطرفان، والذي نقصده بعلم الأدب هو فعلا حصيلة نسبة الأدب إلى النقد، فأما الأدب فقد كان له وجود قائم أما النقد فكان وجوده محتجبا.

ولئن كان علم الأدب - أي المعرفة النقدية - بمثابة السّدى الذي تخلّل المعارف المختلفة فإنه لم يتمكن من الحصول على قانونه الأساسي بشكل بات ضمن المعارف عامة. وهكذا نتبين أن المعرفة النقدية قد تناسبت في سلم تصنيف العلوم تناسبا عكسيا مع منزلة الأدب في تاريخ تراثنا.

فإذا ألتمسنا لهذه الظاهرة تفسيرا تعينّ علينا التذكر أولا بخصوصية الحضارة العربية الإسلامية، فهي حضارة قائمة أساسا على النص ومن هنا كان للغة منزلة خاصة ومما لا شك فيه أن الأدب قد كان مصدرا جوهريا لتحقيق خصوصية الحضارة العربية إذ هو المعين الأوّل لفهم النص القرآني الخالد. فطبيعي أن تتداخل المقاييس المرجعية وتذوب قيمة الأدب من حيث هو فنّ إبداعي لينساب في شرايين اللغة العربية كأسّ من أسسها المحايثة.

فالذي يقوم مقام المعرفة النقدية - أو قل علم الأدب - هو العلم المتصل بإبداعية اللغة وهو علم الإعجاز الذي يمثّل عَقْد القران بين الشعر والنثر والبلاغة والتفسير. فالحضارة العربية الإسلامية قد أثبتت في سلّم قيمها على المعرفة المعقلنة للنص الذي لم يكن أدبا في ذاته وإنما تحلّ بالإبداع الأدبي ليثبت نفسه كنص معجز لمتلقيه.

---

*مضمون محاضرة ألقيت على منبر النادي الأدبي الثقافي في جدة

نفوذ الصّورة أو نفاذ اللّوغوس

د. رشيدة التريكي
ترجمة خليل ڤويعة

يعدّ هذا النص من آخر كتابات الأستاذة التّريكي عضو بهيئة التّدريس بجامعة تونس الأولى ونائبة رئيس الجمعيّة الدوليـة للجـماليّة بـباريس، وهـي مـن المتخصّصين في فلسفة الفن وعلم الجمال، من مؤلّفاتها : جماليّة وسياسة، الذي ركّزت فيه على الرّوابط التي حكمت الثورة الجمالية والثورة السّياسيّة في عصر النّهضة.

وقد جاء هذا النص في شكل مداخلة قُدّمت في النّدوة الدّوليّة للجمالية التي كانت تحت عنوان : أساطير وصور، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة... وهو نصّ يشهد ما تتمتّع به الصورة من سلطان أمام ما لَحقَ اللّوغوس من إنهيار..

وقدَ ارْتَأيْتُ نشر هذه المداخلة نظرا لأهمّية المدار الفكري الذي تدور فيه من جهة، بحيث أن القضية التي تركّزت عليها من القضايا العصريّة التي تشغل ساحة الفكر الفلسفي وساحة العلوم الإنسانية فضلا عن ترامي جذورها على امتداد تاريخ الفكر الفلسفي من سقراط وأفلاطون خاصّة إلى دَرَيدا، ثمّ من جهة أخرى، نظرا إلى أن هذه المداخلة قد قدّمت بأوروبا بحيث تكون هذه الفرصة سانحة للإطّلاع عليها من قبل قُرّاء العربيّة.

هذا، ولمّا كُتب هذا النّص القصير ليُقدَّم في مقام فلسفي، اقتضت ضرورة التّواصل أن أجتهد في سبيل بسط بعض المفاهيم والأفكار والمصطلحات وأن أضيف ما سيُلاحظ بين معقوفين وأستسمح قرّاءنا الأجلاّء عذرًا على التّدخّلات الخاطفة التي شكّلت هذه الإضافات.

● المترجم

منذ بضع سنوات، أعلن فلاسفة الإختلاف (1)، الموالين في جزء كبير منهم للرّوح النيتشويّة، الخاصيّة الإختزالية للأنظمة الفلسفيّة بوصفها سرديّات معقلنة تمنح للحسّ وكذلك للوجود والوحدة مكانة مفضّلة. وتحت لواء الخطاب ذي الجوهر التّوحيدي، أسّس اللّوغوس [العقل كفعّاليّة تنظيم وتثبيت ترتّب بنية الأفكار...] الذي أشرف على نشأة الفلسفة، مواقعَ للمعقولات حيث تنحلّ الحركة [بمعناها الأنطولوجي وبمعنى التحوّل من حال إلى حال] والإحتمال والغيريّة. إن المحسوس، عند عدم إختفائه، طالما خضع إلى عنف الفكر الذي سعى إلى اختزال المتعدّد والمتكثّر الفوضوي في وحدة الحسّ. وبداخل هذه الأنظمة التفسيريّة والكلّيانيّة، شكّلت الصّورة، عند إخفائها وإبطالها، ملجأً ومُسكّنًا أو قرضًا ضروريًا ولكنه محصور في النظام الأساسي الأدنى للعرض بدون مشروع تصوّر، أو لنَقُل إن الصورة هنا سلفة ضرورية ولكنّها محصورة في الوضع الأدنى لمدى تحمّل اللّبس والغموض.

وأمّا عند إعلانها وإثباتها، فإن الصّورة تصبح أليفةً وطيّعة وتصير إلى وضع الوساطة أو وضع الملاذ الأخير حتى تقدّم ما كان الخطاب غير قادر على أسترجاعه وتحصيله في إطار منطق حسيّ. ولهذا كان أفلاطون، أوّل فيلسوف نسقيّ، قد لجأ إلى الصّور الأسطوريّة في مستوى العديد من المحاورات (وخاصّة الجمهوريّة والتّيماوس) حتّى يُمرِّرَ بيداغوجيّا فكر المعقول الذي يستشرف الحدود في الأشياء Pensée hyperboliqueأو المشكل العويص الذي يطرحه وجود المادّة. وحتى النقد الهامّ الذي وجّهه إلى الصّورة، من خلال إدانته للفنون المحاكية، قد آتى أكله تناسبيًّا لخدمة التّمييز بين السّفسطائي والفيلسوف.

إنّه البَون بين الصّورة بما هي هواميّة خارقة (2) Fan-tasmagorique وبين الأصيل الذي يضع المفارقة بين خطاب السفسطائي وبين اللّوغوس تحت الضّوء [مفارقة بين الأصيل والهوامي/ الوهمي في الصّورة]؛ ولكن رغم أنها خاضعة لاستعمال إستكشافي (3)، لم تبق الصورة في خلاص من دناءة سمعتها وقلّة حظوتها. فهي قد وضعت اللّوغوس موضع خطر لأنّها كانت تقدّم وهم توحيد المحسوس وتثبيته والحالّ أنّها أساسًا مخادعيّة ووَهَميّة ومتحركة وأنها إحساسيّة على وجه الخصوص. وعليه، أليست قوّة هذه الخاصيّة الجماليّة للصّورة هي التي جعلت منها موضوعًا خطيرا ومهمًّا في نفس الوقت؟ فالصّورة مضاعفة الخطورة: أوّلا لأنها ذات بعد رمزيّ ومرجعي وأنّها تتنافس مع الخطاب التّفسيري، ثمّ ثانيا لأن مفعولها مباشر وأنّها مُضَلّلة ومغوية. ولعلّه لأجل ذلك سعى أفلاطون إلى وضع الشباب في مأمن من تأثير سلطة الإنفعالات واللاّمعقول واللاّتوافق الذي تسبّبُهُ صور المشاهد التّراجيديّة.

إن الإنفعال المنسوب إلى الصّور التي تُشخّص القصص التّراجيديّة شبيه بالإشباع من خلال الأحلام، ذاك الذي يوجد في كلّ واحد فينا، وعند رجوعنا إلى أفلاطون في مستوى الجمهوريّة (الكتاب التاسع 572 ب) نجده يقول «إنّه [أي هذا الإنفعال/الإشباع] يوجد حتّى عند هؤلاء الذين يتبادر إلى أذهاننا أنهّم أسياد أنفسهم. إنّ هذه الأحلام هي مكان كل أنواع الجنون والتّهوّر وكلّ الممنوعات». وكما عند ديكارت أيضا، فقد كان الحلم مناسبة للتّقليل من شأن عمليّات الحسّ أو على الأقل مناسبة لوضعها موضع شكّ.

ولكن بالنسبة لأفلاطون، فإن مباشريّة تجريب الصّورة على الإحساس وعلى الحُكم من الخطورة بمكان بصفة خاصّة لأنها تشغل حقلا مخصّصًا للمعرفة الوحيدة بالمُثل: وهو الحقل الموصوف ضمن سلسلة إستعارات الضّوء والشّمس والرّؤية المباشرة التي تختصّ بها عين النّفس [عندما تحتكر الصّورة آليّات المعرفة المثلى والوحيدة بالمثل].

وما يجب التّسليم به من النقد الأفلاطوني الموجّه للصّورة والذي يهمّ مبحثي هذا، إنّما هو هذا الوضع الأساسي الغامض بأحتماله لأكثر من معنى والذي سوف يصاحب الصّورة على مدى تاريخ الفلسفة: فالصّورة سوف تشكّل اليوطوبيا الفاتنة والمحيرّة في الوقت نفسه، ذلك لأنّها تمثّل الفرصة المثاليّة السانحة لكلّ برهنة قصد إتخاذ وسيلة تعبير غير لفظيّة، ولكنّها تشكو في كلّ الأحوال من خطر الإرتداد عن المنطوق والموصوف والرّجوع ضدّ ما من شأنه أن يؤسّس كلّ التأويلات. فلا يجب عليها أن تتجاوز هذا الحدّ الذي يعمل على مماثلتها مع نظام الخطاب. وهي عندما تصبح كاليغراميّة [كتابة في شكل رسم] (كما هو الشأن مع ماغريت)، أو تغييبًا للتّمثيليّة (مع مالفيتش) أو بكلّ بساطة لعبة إختلاف وتباين (مع الفن الحديث)

فإنها، تدمّر الإدراك المنظّم ولا تُبقي المجال لأي تناسب ولأيّ تشابه أو تمثّل. وفي كتاب «الحقيقة في فن الرّسم» (4) عندما يتحدّث دريدا عن الخطاب الفلسفي حول فنّ الرّسم، يشرح كيف كان الفنّ لا يتناول إلاّ ضمن سلسلة من الأضداد فحسب «معنى/صورة Forme، داخلي/خارجي، محتوى/حاوي، مدلول/دالّ، متمثّل/متمثّل». إنها سلسلة «تهيكل التّأويل التّقليدي للأعمال الفنّية بدقّة».

إن هذا المقترب بنوعه هذا، وهو بصدد تكوين المماثل الآخر للخطاب، قد مكّن من إخفاء طبيعة الصّورة بصفة كلّية.

وقد سجّل هذا التّقسيم الثّنائي، خلال زمن طويل، تصوّر الصّورة كظهور عاجز [غياب الظهور الحقيقي للصّورة] أو إنّه ببساطة تصوّر للصورة كعلامة لحقيقة عليا، وهكذا أخضع الحكم الجمالي إلى حكم الحقيقة : «إنّ الصّور آثار لظلال المبدأ الأعلى» كما قال أفلوطين في الكتاب الرّابع من التساعيات.

إن الثورة الفنّية في الرّسم للكاترو شنتو [القرن الخامس عشر بإيطاليا خاصّة] قد شكّلت لحظة هامة في تأسيس الصّورة. وهنا ستمرّ هذه الأخيرة عبرّ دورة الرّسم من وضعيّة الوسيط الحسيّ الدّنيا إلى فنّ متحرّر رفيع بل علميّ حتّى.

فمع تحرّرها من الرّمزيّة القروسطيّة ومن التّعليميّة الكنائسيّة، صنعت التّمثيليّة في فن الرّسم بتقدّم مطّرد، بفعل إنحراف الصّورة، نقلة أساسيّة في طريقة التفكير. وقد ركّز فنّانو عصر النّهضة تقنيات مختلفة للتّمثيليّة تلك التّقنيات التي أدّت، عبر تنظيم جديد للفضاء، إلى نشوء مظهر طبيعانيّ للشكل يعود إلى التنظير وإلى الدُّرْبة في الآن معًا. وهكذا، وبفعل العمليّة العلميّة والتّقنيّة لُممارستهم التّطبيقيّة، ظنّوا أنّهم يسعون بذلك إلى تثمين الصّورة والرّفع من شأنها بجعلها ضمن تمثيل صارم للواقع. فقد أدّوا بالصّورة في فن الرّسم (*) إلى أن تكون لا محاكاة وتقليدا ولا تخيّلا خارقا بل عمليّة ذهنيّة وعلميّة يمكن إرسالها كما تُرسل بقيّة المعارف العلميّة عبر ألواح التّشريح البدني ورسوم علم النّبات أو علم طبقات الأرض. ومنذ ذلك الوقت أصبحت لفنّ الرّسم بنية (علم المنظور) تدعم قيمة الصّورة وتحافظ عليها.

وهكذا، لم يعد هناك مكان للحجاب المضلّل ولا للرّمز؛ فقد أستدعى الأمر تخلّي سحر العالم والإفتتان به عن مكانها لفائدة بنية عضويّة منظّمة من الأشكال والألوان والأضواء المحكمة بحبكة ودراية، وذلك بفضل عدد من التّقنيات. وكما كتب ليونارد دي فنشي فإنّ «الرّسم هو الوحيد بين الفنون في تمكّنه من الحقيقة أي أنّه الوحيد القادر على أن يُبينّ لنا الأشياءَ كما هي» (5).

ولكن لا جرم طبعًا، إن هذا السير الطويل والمتحرّر للفنان يطرح فضلا عن ذلك مسألة سلطة الذات بوصفها سيّدة تقنيات الفنّان أكثر ممّا يطرح سلطة الصورة. فمقدرة الرسام كسلطة شبيهة بالملمح الجانبي للإنسان الديكارتي الذي يُمثل سيّد الطبيعة ومالكها. ذلك لأنّه يكوّنها ضمن عمليّة تمثيل يعبرّ الإنسان الحديث من خلالها عن وضعه الأساسي كذات فاعلة.

إن الأنشطة الضخمة والهائلة لجماعة المدرسة الإنسانيّة، قد أدّت كما ذكر هيدغر، فعلاً، إلى المساعدة على إستيعاب تصوّر صورة للعالم داخليّا وتركيزها في مخيّلة الإنسان الغربي، إنّه «غزو العالم كصورة متصوّرة» (6). وحتى العالم نفسه كان يُفكّر في شأنه، هنا، على أنّه مظهر خارجي أو كون من الأشكال والأنظمة والأقيسة حيث تلوح فعاليّة تقنيّة منتجة لتمثيلات أخرى ولصور وأساطير أخرى.

وينسحب ذلك بدءًا على رجل السّياسة، حيث أنّه يمثّل صورة Imago الحاكم [الصورة كتمثيل رمزي] التي أصبحت مفعولا يخضع لمراقبة الأجهزة الإيديولوجيّة للدّولة، وذلك قصد إلزامه بالرّأي العام. وقد كانت الحداثة هي السّبيل المنفتحَ على كلّ عالم المعتقدات والصّور التي قامت مقام الحقائق المفهوميّة والتّمثيلات الضّروريّة مُمَهّدة الطريق إلى التقدّم والإنماء.

ولكن، ألم تعمل سلطة التّقنية على إنشاء أسطورة جديدة وهي أسطورة العقلانيّة النّفعيّة التي أنتهت بتوحيد التّمثيليّة وتسويتها.

وبحكم تعدّدها وتنوّعها على المستوى التقني، أهتدت الصّوَر إلى وضعها المناسب كصور تمثيليّة ظاهريّة Simulacres (7)، على أن ذلك هذه المرّة في نطاق عالم أصبح فيها بعد مفرغًا من كثافة الوجود أو من تعالي المعقول. وعليه أصبحت الصورة الموقع المفضّل لتعويض فراغ المعنى، هذا الموقع الذي يفتح الإمكان أمام كل التّأويلات. كما تخلّت أوّليّة اللّوغوس بما هو خطاب تماثلي عن مكانها لفائدة ظواهر الإختلاف والتّباين وتضارب التّأويلات (ريكور) بل وحتى لفائدة الشكوكيّات العدميّة (فتيمو).

وهكذا، فمنذ تلك الإرهاصات صُعودًا، تركّزت ثقافة الصّور والأساطير التي عوّضت أشكال الخطاب التّفسيري والتّصنيفي. فقد تغيّر موضع هذا الخطاب في الفضاء الإشهاري ووقع إستبداله لأجل إعلاء النّاحية المشهديّة الأكثر حيويّة. أفلم تصبح وسائل الإعلام الموقع الإستراتيجي بأمتياز، أي الموقع الذي كان يشغله التعليم والجدل سابقا.

وحتى التّاريخ بالإستناد إلى ج. بودريار أضحى «ذاكرة تأليف» لصور إشهاريّة قامت مقام «المشهد البدائي، والأسطورة التّأسيسيّة، تلك الصّور الإشهاريّة التي تعمل بالأخص على إعفائنا من الأمر الواقع» (8). ومن بين قوى هذه الإستراتيجيّة، بطبيعة الحال، السّرعة الإستراتيجيّة، أيضًا، تلك التي تشغل بها هذه الصّور حيّزًا في إدراكنا وفي سلوكاتنا، بحيث تكون الفكرة التي تشرف على تكوينها قد أندثرت بعدُ ولم تبق سوى قوّة الصّورة وكذلك الكون الأسطوري كنظام جديد ناتج.

(*) (سواء في ورشاتهم أو في رسائلهم وأطروحاتهم كما في الأكاديميّات)

هوامش :

- (1) إن هذا النّعت موجّه إلى الفلاسفة الذين يفكّكون خطاب الميطافيزيقا الموحّد وهو ذلك الذي، كما يقول دريدا في «هوامش» ص 82 «يحدّد الوجود كحضور (حضور لذاته تحت لواء الموضوع أو حضور لذاته تحت غطاء الوعي)؛ إن الوعي لا يمكن له أن يتناول العلامة إلاّ في شكل إنتقال وعبور». وإنّه من خلال هذا الوضع يمكن الجمع بين ج. دريدا، ج. دولوز، ج. ف. ليوتارد وبعض الكتّاب من أمثال موريس بلانشو وجورج باتاي.
- (2) أفلاطون الجمهوريّة الكتاب العاشر، السّفسطائي (235 د 236 ج).
- (3) ميشيل لودوف في كتابه المخيال الفلسفي (بايو 1980 ص 16)، تتحدّث عن مصير الصّورة في الفلسفة، بوصفها «جسر عبور أو وساطة بين مركزين نظريّين أحدهما للباثّ والآخر للمتلقّي». وهكذا ترى بأنّ مثل هذه الوصلات والوساطات مُصاغة من الصّور الكلاسيّة التي تتلقّى الفلسفة من داخلها، «إن الأمر شبيه بمصنع للصّور الفلسفية».
- (4) دريدا، الحقيقة في فن الرّسم فلاماريون 1978، ص 26.
- (5) ليونارد دي فنشي على لسان أ. كويري في دراسات في تاريخ الفكر العلمي غاليمار 1973 ص 115.
- (6) هيدغر، السُّبُلُ التي لا تؤدّي إلى أيّ نصيب غاليمار 1962، ص 122 ـ 123.
- (7) أمبارتو توايكو La guerre du faux
- (8) ج. بودريّار، محاورة مع ج. ف. ابوالد عن دوريّة Magazine litteraire فيفري 1990 ٪

النحو التوليدي والمعيارية

محمد عمر الصماري

النحو التوليدي أحدث فروع الشجرة اللسانية نشأة وأكثرها تأثيرا في الدراسات اللغوية الحاضرة. ولقد بلغ الأمر بأنصاره أن رأوا فيه «تجديدا كاملا للدراسات اللسانية»(1) بل إنه ليمثل في رأيهم «ثورة حقيقية في [مجال] اللسانيات الحديثة»(2). فلا غرابة أن يكتب سكلار ـ Sklar عن «الثورة الشومسكية في اللسانيات»(3).

ولكن إنتشار النظرية التوليدية وأثرها الكبير لا يعنيان أنها لا تثير بعض المشاكل ولا تلقى بعض الإعتراضات، وذلك أمر لا يمكن تجنّبه فهو من طبيعة العلوم خاصة إذا كانت على جانب من الحدّة. ثم إنه كما يقول يونس بن حبيب ـ «ليس من أحد إلا وأنت آخذ من قوله وتارك»(4). فإذا كان للنحو التوليدي أنصاره فإن له معارضيه أيضا. فجورج مونان ـ Georges Mounin لئن رأى في النحو التوليدي «النظرية الحديثة الأكثر طموحا والأهم حول الكلام»(5)، فإنّ ذلك لم يمنعه من أن يشير إلى هنات هذا النحو الذي «تتشابك فيه تشابكا معقّدا إرادة الدقّة الشكلية والإلتجاء الأكثر اعتباطية إلى أقل أنواع الحدس قابلية للقبول»(6).

أما شومسكي أبو النحو التوليدي فهو عند جورج مونان «قد أغرق ما هو لساني بحت في الطريقة التحويلية القديمة جدا. . . في خليط فلسفي مجازف به»(7). وهكذا يكون هذا النحو قد مزج «بأحدث المبتكرات العلمية سخافات فلسفية لم يَعُد يجسر على أخذها مأخذ الجدّ أي عقل. . . فالحجّة المألوفة المتعلقة بالإنسان الناطق إزاء القرد غير الناطق. . . ليست مشكلا لا أكثر ولا أقل غرابة من التساؤل عن السبب الذي من أجله لا تمشي أقدم التماسيح على أرجلها الخلفية في حين أن جميع الأطفال في الشهر الثالث عشر يتمكنون من ذلك»(8). ولقد خصص كلود أجاج ـ Claude Hagege كتابا من أهم الكتب وأحسنها لنقد النحو التوليدي(9).

ولعل أنطوان تيفيل من أشد المعارضين للنحو التوليدي منهجا ومبادىء. وإذا كان الأنصار قد غالوا في تمجيد شومسكي ورفعوه مكانا عليا، فإن أنطوان تيفيل قد غالى في الإنتقاد، فإذا موضوعية العالم يتسرّب إليها نصيب أوفى من عنف الكلام فتعشش فيها الذاتية لتفسد على العالم أحكامه. فالنحو التوليدي في رأي تيفيل عيوب كله وإذا كان لكل قاعدة شاذ كما يقال، فإن الشاذ في النحو التوليدي أن نجد له مزية ما. يقول تيفيل :

منذ البداية تشكلت عندي بعض الإعتراضات الجدية على هذا المنهج جعلتني أقف ضدّ الشومسكية لأني وجدت منهجا سيئا سفسطائيا. وأعتقد الآن بأني وضعت يدي على السبب : ذلك لأن مبادىء هذا المنهج هي مبادىء مخالفة للعلم. ثم إني لا أعتقد بأن الشومسكية قادرة على تطوير علم اللغة بل على العكس حيث تترسخ لدي القناعة بأنها تضع هذا العلم في الطريق المسدود(10)

إنه منهج يقوم على «الزعم»(11) و«المخاطرة»(12) و«الخداع»(13) و«الوهم»(14) و«البهلوانيات»(15) بل إنه «يمثل نموذجا للشعوذة النظرية»(16).

والنحو التوليدي ليس هدفه خدمة اللسانيات في ذاتها ولذاتها وإنما نجد الفرضيات المسبقة هي التي تقود مساعيه»(17).

فليس من الغريب بعد هذا أن يمثل النحو التوليدي في رأي الرجل أنتكاسا في تاريخ العلوم اللغوية ذلك أن شومسكي يعيد علم اللغة إلى الوراء ويعود بنا بالتالي إلى ما قبل سوسير»(18) ولو وقف الأمر عند هذا الحد لكان في الأمر بعض الهون ولكن شومسكي يعود بنا أحيانا «إلى مرحلة ما قبل النحو التقليدي»(19).

ولقد كان النحو التوليدي عرضة لاتهامات أخرى لعل أخطرها أنه نحو... معياري أو قل إنه يحتوي من المعيارية على نصيب وافر. ففيه حديث عن «نحوية الخطاب» grammaticalité ـ أو «لا نحويته» ـ agrammaticalité† ـ وعن «المقبولية» ـ acceptabilité† ـ أو «اللامقبولية» ـ inacceptabilité†† ـ وعن «الجمل الممكنة أو غير الممكنة والصحيحة أو الخاطئة والموجودة أو غير الموجودة»(20). ألا تدل هذه العبارات وغيرها على رغبة في الإصداح بأحكام تقييمية ؟ أليس معنى ذلك أن النحو التوليدي يلجأ إلى الإنتقاء والمعيارية؟ يرى بعض الدارسين أن النحو التوليدي لا يحدد معيارا فحسب ولكنه أيضا لا يخلو من مظاهر معيارية : فهو مثله مثل النحو المعياري ـ يتخذ من اللغة ـ المثال ـ أو اللغة العيارية ـ موضوعا له وذلك على حساب المستويات اللغوية الأخرى(21).

وأمر ثان هو أن عالم اللغة التوليدي لا يستطيع ـ وإن تسلح بكل ما توفره له المنهجية العلمية ـ أن يتخلص تماما من حبائل المعيارية، ذلك أنه إذا كان النحو ـ في الرؤية التوليدية ـ عبارة عن نموذج طاقة المتكلم الكامنة ـ أو قدرته ـ compétence ـ أي معرفته بلغته، «فإن هذه المعرفة تفترض ـ بشكل قار ـ معرفة مادية للإستعمال وهو بدوره يفترض (وجود) معيار»(22). إن هذه المعرفة اللغوية التي يكتسبها المتكلم في منعرجات حياته لا يمكن أن تكون خالية من آثار المعيارية. فمن وظيفة المدرسة أن تعلم الطفل كيف يجب أن يتكلم وما هو النحو الذي يجب أن يطبق قواعده أثناء الكلام أو الكتابة «فإذا ما جاءت اللسانيات بعد ذلك وقامت بتحليل قدرة المتكلم فهي إنما تحلل نتائج ما أكتسبه في المدرسة»(23). إن المنهج التوليدي ليس في مقدوره أن يصف قدرة المتكلم وصفا موضوعيا لأنه يستحيل في ميدان اللغة ـ نظرا لأهمية الوظيفة الإجتماعية التي تقوم بها ـ أن تنتقي من الظواهر اللغوية ما يضمن موضوعية البحث وأن

تزيح جانبا ما يسقطه المجتمع من أحكام إرتسامية تقييمية على قدرة المتكلم اللغوية.

ولكن هل يستطيع حدس عالم اللغة ـ intuition† ـ أن يهديه سواء السبيل حتى يتمكن من أن يصف قدرة المتكلم اللغوية وصفا خاليا من المعيارية ؟ إن الحدس ـ في رأي المناهضين لمنهج النحو التوليدي ومبادئه ـ إن هو إلا الطريق إلى المعيارية أو قل إنه الدليل على وجودها، ولذلك فإن حدس اللساني يخشى أن يقوده إلى أن يصف إحساسه اللغوي بدل أن يصف إحساس اللغة انطلاقا من معرفته هو بها وأن لا ينتقي من معطياتها إلا ما يعينه على تأييد نظرية يميل إليها، ومن ثم فإن حدس اللساني ليس في مأمن من أن تسري فيه لوثة الأحكام المعيارية التقييمية، فإذا نتائج البحث التي توصل إليها الدارس مجموعة من المعايير والأنماط الإجتماعية ذات الصبغة الإيديولوجية بدل أن تكون قوانين لسانية تتصف بالمحايدة والعلمية.

حتى ولو فرضنا أن الحدس اللغوي يمكن أن يكون معيارا موضوعيا فإن ذلك لا يغيّر شيئا من الخصائص المعيارية للنحو التوليدي لأن «اللساني إذا اعتمد أساسا على حدسه هو أو على حدس محيطه لبناء النحو فإن هذا النحو لا يتسنى له في أحسن الحالات إلا أن يصف إستعمال اللساني أو إستعمال محيطه وقد يتمكن من أن يلم ـ بشيء من الإتساع ـ بالإستعمال السائد في الطبقة الإجتماعية التي ينتمي هو نفسه إليها وهي الطبقة التي تفرض دائما استعمالها أنموذجا للغة ـ المثال ـ»(24).

وفي رأي كلود أجاج فإن النحو التوليدي لا يقف عند هذا الحد ولكنه يعتبر أن «اللغات الخاصة تشبه الأنموذج الإنقليزي»(25) ولذلك فهو يسعى إلى أن يفرض عليها هذا الأنموذج اللغوي بل قل أنموذجا معينا هو الذي ينتمي إلى الإستعمال اللساني وطبقته.

والحق أن واقع اللغات في العالم هو الدليل القاطع والبرهان الساطع على أن ما يقوله النحو التوليدي ـ في رأي كلود أجاج ـ مجرد دعوى، فكثير من النظريات والقوانين التي صاغها هذا النحو إنطلاقا من دراسة اللغة الإنقليزية غير ذات جدوى إذا ما طبقت على لغات أخرى لها خواصها(26) ويعتبر اللسانيان الفرنسيان أوتياي ـ Authier† ـ ومونيه ـ Meunier† ـ أن معيارية النحو التوليدي تكمن في متصور من أهم متصورات هذا النحو ونعني به نحوية الخطاب(27) أو القواعدية، كما يسميه بعضهم(28). إن استعمال النحو التوليدي لعبارات مثل :

س : لا تجوز وهي رديئة وليست مقبولة.

ي : غير ممكنة وهي ملحونة لا نحوية.

ولعلامات مثل :

+ : وهي دليل على اللانحوية

؟ : وهي دليل المشبوه

؟؟ : وهي دليل المشبوه جدا

إن مثل هذه الإستعمالات وأضدادها هي التي أدت إلى القول بأن النحو التوليدي يلتقي مع النحو المعياري في أن كلا منهما يعمد إلى تصنيف الظواهر اللغوية تصنيفا أساسه المعيارية والتقييم. وأن يلجأ النحو التوليدي إلى أن يستعمل متصور المستويات اللغوية فإن ذلك دليل عند الدارسين على مظاهر المعيارية في النحو ولقد قاما بدراسة لهذه المستويات اللغوية إنطلاقا مما كتبه التوليديون الفرنسيون، خاصة ريفاي ـ Ruvet ـ وديبوا ـ Dubois ـ فكان من نتيجة هذه الدراسة أن هذين الرجلين لم يخل وصفهما التوليدي للغة الفرنسية من «نزعة معيارية ضمنية»(29).

ما رأي النحو التوليدي وأنصاره في هذه القضية؟

يرى شومسكي أن النحو التوليدي ليس معياريا

وأن متصور النحوية بعيد كل البعد عن المعيارية. فالنحو عنده عبارة عن «نظرية علمية»(30) هدفها وصف قدرة المتكلم اللغوية، وإذا كان النحو التوليدي يقوم على أسس علمية فإنه لا يمكن أن يكون معياريا إذ المعيارية والعلمية لا يلتقيان. وأما متصور النحوية فإنه عند شومسكي مجرد «مصطلح فني»(31). والقول بأنحراف جملة من الجمل لا يعني البتة أنه قد حكم على هذه الجملة بأن لا تستعمل وأن تطرح إطراحا.

ولكن بعض أنصار النحو التوليدي ـ وخاصة الفرنسيين منهم ـ يعترفون أن هذا النحو يحدد معيارا لغويا معينا وإن كان هذا المعيار ذا طابع موضوعي محايد. فريفاي يرى أن مفهوم النحوية له وشائج قربى مع مفهوم الصواب النحوي ـ correction grammaticale ـ ومع ذلك فينبغي أن نلاحظ أن الصواب النحوي مرتبط بتقاليد النحو المعياري والإستعمالات الفصيحة(32).

أما جان ديبوا فيعترف إعترافا صريحا بوجود هذا المعيار التوليدي. يقول هذا اللساني:

أجل إن النحو التوليدي يحدد معيارا إذ أن... كل جملة لا يولدها تعتبر لا نحوية. ولكن هذا المعيار لا شأن له بأي حكم تقييمي(33).

والنحو التوليدي يختلف لذلك عن النحو التقليدي الذي يخضع غالبا لمتطلبات «إستعمال لغوي معين تحكمه القيود الإجتماعية الثقافية»(34).

وهذا الإعتراف بوجود المعيارية في النحو التوليدي نجده أيضا عند كريستيان نيك ـ Christian Nique ـ وإن كان يرى أن هذه المعيارية ليست من الأهمية بحيث تتخذ سبيلا إلى الطعن على النحو التوليدي إذ أن هذا النحو «لا يسعى إلى المحافظة على «فصيح الكلام» فهو يتخذ الكلام كما هو... ولا غاية له إلا الكشف عن مجاريه»(35). فليس من شأنه فرض القواعد وإنما شأنه أن يلاحظ ما يقال أو ما لا يقال.

ولم يقف المدافعون عن النحو التوليدي مكتوفي الأيدي بل راحوا يردون على إتهامات المناهضين ويبرهنون على أن هؤلاء لم يفهموا النحو التوليدي منهجا ومبادىء، فكان نقدهم ـ أو إنتقادهم ـ نتيجة الفهم السقيم. فمن الظلم ـ فيما يرى ديكرو Ducrot ـ أن نتهم شومسكي بأنه قد بعث متصور المعيارية من مرقده ذلك أن «النحوية واللانحوية مقولتان تتعلقان بالحكم ـ jugement ـ ولا تتعلقان بالإستعمال ولذلك فإن اللساني إذا تكلم على النحوية فليس غرضه صوغ الأحكام التقييمية وإنما غرضه الملاحظة»(36) ثم إن القول بنحوية الخطاب ليس من الإعتباطية في شيء إذ أن النحوية تستمد شرعيتها من القواعد العامة التي يكتسبها المتكلم وهو يتعلم لغته والتي يظل بعد ذلك يراعيها طول حياته، فإذا ما أراد اللساني أن يبني نحوا توليديا يأتي على بيان الجمل النحوية دون غيرها فإنه في هذه الحال يكون قد سعى إلى أن يصوغ فرضية موضوعها « الألانيات ـ mécanismes ـ التي يستعملها المتكلم بصورة لا شعورية»(37). وعمله هذا وصف وأستقراء قوامه الكشف عن القوانين والقواعد التي تحكم كلام هذا المتكلم، ولا يعنيه الجانب المعياري منها. ومما يدل عند ديكرو على براءة النحو التوليدي من وصمة المعيارية أنه في هذا النحو «يمكن للملفوظات غير ذات المعنى أن تكون نحوية»(38). فهذه الجملة:

Colorless green ideas sleep furiously

إن أفكار خضرا لا لون لها تنام غاضبة

هي جملة نحوية وإن كانت غير مقبولة على مستوى المعنى. ولكن النحو التقليدي المعياري لا يمكن أن

يعترف بها فإن المقاييس المنطقية للصواب النحوي ترفضها.

ويختلف النحو التوليدي عن النحو التقليدي المعياري في قضية الشواذ ـ Anomalics ـ فالنحو المعياري يرى أن الشاذ قد «فارق ما عليه بقية بابه وأنفرد عن ذلك إلى غيره»(39) فسبيله أن يطرح أو أن يصلح وهو ـ في أحسن الحالات ـ يقصر على السماع فيحفظ حفظا ولا يقاس عليه. أما النحو التوليدي فإنه لا يرفض الشواذ ولا يعاديها بل «إن البحث عن الشواذ وتفسيرها أصبحا (يمثلان) منهجا هاما»(40).

ويتعرض ايف شارل موران ـ Yves† Charles Morin† ـ وماري كريستين باراي ـ Marie ـ Christine Paret ـ إلى قضية المعيارية فيريان أن إتهامات المناهضين لهذا النحو «ترتكز غالبا على تأويل خاطىء لأهداف النحو التوليدي»(41) وهي أحيانا لا ترتكز على شيء البتة. ففيما يخص المستويات اللغوية فإن النحو التوليدي لا يرفض بعضها ويقبل بعضها الآخر فهي عنده متساوية ولا فضل لمستوى على مستوى آخر، والدليل على ذلك أن النحو التوليدي «لا يحظر البتة النظر في الصيغ غير العيارية»(42).

وإذا صح على المستوى التطبيقي أن بعض المنتسبين إلى النحو التوليدي ـ أمثال ريفاي - وديبوا ـ قد أستعملوا في مؤلفاتهم تعابير مثل: «مستوى مألوف» أو «أسلوب رفيع ـ جيد ـ شعبي ـ سوقي ـ. . . «فإن هؤلاء هم المسؤولون عن إستعمالاتهم هذه وليس من الضروري أن يكونوا الممثلين لهذا النحو، وأن تفصح مؤلفاتهم عن خصائص النحو التوليدي. فمن الموضوعية إذن أن نقول أن وجود هذه العبارات قد تؤذن بوجود المعيارية لا في النحو التوليدي من حيث هو ولكن في مؤلفات بعض التوليديين، ومؤلفاتهم هذه بعض النحو التوليدي وليست كله، وما يثبت هذا في رأي الباحثين «أن كثيرا من الدراسات التوليدية حول الفرنسية والإنقليزية قد برئت ـ فيما يبدو ـ من هذه الإتهامات، فأصحابها ـ وهم يعرفون المعيار الإجتماعي معرفة جيدة ويستطيعون ممارسته دونما صعوبة ـ يصفون ظواهر (لغوية) غير عيارية دون أن يغمطوها حقها بالقياس إلى إستعمالات أخرى»(43). ولذلك فإن ما أشار إليه مونيه وأوتياي من وجود عبارات معيارية في كتب ريفاي وديبوا مثلا ينبغي أن يكون وقفا على تفكير الرجلين اللساني وعلى كيفية فهمهما للنظرية في منهجها وفي مبادئها. وغاية ما في الأمر أن نتهم مؤلفات الرجلين بالمعيارية لا النحو التوليدي.

أم أن تكون قدرة المتكلم ـ وهي ما يتخذها النحو التوليدي مادة لبحثه ـ نتيجة لما أكتسبه هذا المتكلم في المدرسة، فهذه تهمة لا تستند إلى أساس علمي إذ أن قدرة المتكلم اللغوية ليست من صنيع المدرسة وحدها، فالمتكلم يكتسب هذه القدرة قبل الفترة المدرسية وبعدها. ثم إن اللساني لا يهمه أن تكون هذه القدرة من مكتسبات المدرسة أو من مكتسبات غيرها وإنما يهمه هذه القدرة في ذاتها بقطع النظر عن أصلها.

وأما أن تكون المعايير التي كشف عنها الباحث تعكس النماذج اللسانية الخاصة بطبقته الإجتماعية، فإن ذلك لا يدل حتما ـ في رأي الباحثين ـ على معيارية النحو التوليدي. نعم، إن اللساني إذا قدم عمله على أنه مثال يحتذى فقد تصرف تصرف المعياريين ولكن تصرفه في هذه الحال «تعبير عن قرار شخصي وليس نتيجة للإطار النظري الذي إستعمله»(44)، بيد أنه إذا ما تجنب هذا الخطأ «فلسنا نرى ما يمنع آثار هذا المعيار من أن تكون جزءا من قدرته اللغوية»(45).

بقيت قضية المخبرين. إن النحو التوليدي يعتمد على المخبر المثالي، أفلا يكون في اللجوء إلى المخبرين المثاليين ضرب من المعيارية المقنعة ؟ إن متصور المخبر المثالي لا يعني تحديدا لمعيار ما ولكنه «يجب أن يفهم على أنه منوال علمي يمكن إنطلاقا منه أن نشرع في طرح أسئلة حول طبيعة الخصائص الإفهامية للسان وذلك ما يسميه شومسكي أيضا النحو الكلي ـ-grammaire universelle (46). ثم إن هذا المنوال الذي يسعى النحو التوليدي إلى بنائه إنما هو منوال «فرد حقيقي يعيش في مجتمع لا يسوده الإنسجام وليس منوالا لمجموعة لسانية»(47)، فخطأ الكثير من المناهضين للنحو التوليدي مرده إلى أنهم عندما يسمون هذا النحو بالمعيارية فهم إنما ينطلقون من مصادرة مفادها أن اللغة التي يدرسها النحو التوليدي هي «لغة تشترك في إستعمالها إجتماعيا مجموعة لسانية»(48). والحال أن متصور اللغة عند شومسكي بعيد كل البعد عن هذا المفهوم، والنحو التوليدي لا يدرس اللغة من جانبها الإجتماعي ولكنه يدرسها من جانبها الفردي «فاللغة التي يتخذها شومسكي مرجعا هي لغة كل منا في شكلها الفردي، فإنه لا توجد لغة لمجموعة في ذاتها بل توجد مجموعة من اللغات الفردية يقترب بعضها من بعض إن قليلا أو كثيرا»(49).

وبعد، فقد اتهّم النحو التوليدي بالمعيارية، والحق أن البراهين على هذه المعيارية غير قاطعة فإن منها ما بني على فهم خاطىء للنظرية التوليدية كما هو الشأن بالنسبة للمخبر المثالي ولمفهوم اللغة عند شومسكي.

ومنها ما كان أساسه بعض العبارات والأقوال في كتب بعض اللسانيين التوليديين، وهذه العبارات وتلك الأقوال هي إلى التعبير عن وجهة نظر أصحابها أقرب منها إلى التعبير عن حقيقة النحو التوليدي من حيث مناهجه ومبادئه النظرية.

ومنها ما يعود إلى القول بأن النحو التوليدي إما أن يصف قدرة المتكلم اللغوية وهي قدرة قد كونتها المدرسة وكونها المجتمع ولابد للمعيارية أن تأتيها من بين يديها ومن خلفها، وإما أن يكون المنوال الذي يبنيه لا يمثل اللغة من حيث هي وإنما يمثل لغة اللساني وطبقته الإجتماعية، وهو لذلك لابد أن تشوبه المعيارية. وهذا البرهان يهمل أمرا مهما وهو أن غاية النحو التوليدي هي أن يصف قدرة المتكلمين كما هي لا كما يريدها النحو أن تكون، فهو يلتزم بالموضوعية ولذلك فإن القول بنحوية الجملة أو لا نحويتها أمر قد أوصل إليه البحث فهو تعبير عن واقع المتكلم. فالمعيارية إذن من نشاطه. أما الكشف عنها بالملاحظة والتتبع والإستقراء فمن نشاط اللساني فليس للساني أن يفرضها إن لم تكن موجودة وليس له أيضا أن يغض عنها الطرف إذا كان أهل اللغة يراعونها، مخافة أن يتهمه بالمعيارية متهم.

ومهما يكن من أمر، فإن للنحو التوليدي أنصاره الذين أسرفوا أحيانا في الإشادة به وبمؤسسيه كما أن له مناهضيه الذين أفرطوا أيضا في الرد على أهله بما يصل أحيانا إلى حد السباب. والنحو التوليدي وغيره من العلوم في حاجة إلى نقد أساسه الموضوعية والدراسة المتزنة منهجا والحقيقة المجردة غاية. وإذا كان للنحو التوليدي هناته فإن له أيضا مزاياه ويكفيه فخرا أنه قد ساهم مساهمة فعالة في بناء صرح اللسانيات وأن هذه المساهمة لم تنته.

الهوامش :

(1) ـ فيليب ريفيير ولورون دانشان : **اللسانيات والثقافة الجديدة** (Linguistique et culture nouvelle ص. 75، باريس 1971

(2) ـ نيكولا ريفاي : **مدخل إلى النحو التوليدي** (Introduction à la grammaire générative) ص. 9، باريس 1968

(3) ـ انظر كلود أجاج : **النحو التوليدي : نظرات نقدية** (La grammaire générative réflexions critiques)ص. 27، باريس 1976

(4) ـ أبو بكر الزبيدي : **طبقات النحويين واللغويين**، ص 35، ط. 2 القاهرة 1984.

(5) ـ جورج مونان : **مفاتيح الألسنية** (تعريب الطيب البكوش) ص. 111، تونس 1981

(6) ـ المصدر السابق، نفس الصفحة.

(7) ـ المصدر السابق، نفس الصفحة.

(8) ـ المصدر السابق، نفس الصفحة.

(9) ـ هو الكتاب الذي أشرنا إليه في الهامش الثالث

(10) ـ انطوان تيفيل : **ضد شومسكي : نقد المنهج ومبادئه**، ترجمة قاسم المقداد، مجلّة المعرفة عدد 266، أفريل 1984، ص. 191.

(11) ـ المصدر السابق، ص. 192.

(12) ـ المصدر السابق، ص. 193.

(13) ـ المصدر السابق، ص. 192.

(14) ـ المصدر السابق، ص. 193.

(15) ـ المصدر السابق، نفس الصفحة.

(16) ـ المصدر السابق، ص. 195.

(17) ـ المصدر السابق، ص. 197.

(18) ـ المصدر السابق، ص. 192.

(19) ـ المصدر السابق، ص. 194.

(20) ـ **كلود ريفاي : المدخل**، ص. 41.

(21) ـ لورانس لانتان : **إشكالية إكتساب التركيب عند الطفل** (Problématique de l'acquisition de la syntaxe chez le jeune enfant) مجلة Langue française ـ ، عدد 27، ص. 150، باريس 1975.

(22) ـ آلان راي : **الإستعمالات والأحكام والتقنينات اللسانية** (Usages, jugements et prescriptions linguistiques) مجلة Langue française، عدد 16، ص. 15، باريس 1972.

(23) ـ ايف شارل موران وماري كريستين باراي : **المعيار والنحو التوليدي** (Norme grammaire générative) ، ضمن كتاب : **المعيار اللساني** (La norme linguistique) ، ص. 182، باريس 1983.

(24) ـ المصدر السابق، ص. 181.

(25) ـ كلود أجاج : **النحو التوليدي**، ص. 45/46.

(26) ـ المصدر السابق، ص. 46.

(27) ـ النحوية متصور «ينتمي إلى دراسة الطاقة الكامنة» ـ compétence ـ(شومسكي : **مظاهر النظرية النحوية** ـ Aspects de la théorie syntaxique ـ ص. 23، باريس 1971)، فالنحوية لذلك تختلف عن المقبولية وهي «متصور ينتمي إلى دراسة الطاقة الحادثة ـ perfor-mance ـ» (المصدر السابق، نفس الصفحة) فقد تكون الجملة نحوية دون أن تكون مقبولة وقد تكون مقبولة دون أن تكون نحوية. وبعبارة أوضح فإن ثمة حالات أربعا تخضع لها العلاقة بين النحوية والمقبولية :

أولاها أن تكون الجملة نحوية مقبولة.

وثانيتها أن تكون لا نحوية وغير مقبولة.

وثالثتها أن تكون نحوية ولكنها غير مقبولة.

ورابعتها أن تكون لا نحوية ولكنها مقبولة.

وهذه الحالات الأربع تمكننا من أن نصلح خطأ وقع فيه مؤلفو معجم اللسانيات حين قرروا أن «كل جملة لا نحوية هي جملة غير مقبولة» (جان ديبوا وزملاؤه : معجم اللسانيات ص. 5)، فإنه يمكن للنحوية واللامقبولية أن تتصف بهما في الوقت نفسه جملة من الجمل وإنه ليس من الضروري أن تكون كل جملة لا نحوية مقترنة باللامقبولية.

(28) ـ انظر يوسف غازي : مدخل إلى الألسنية، ص. 234، باريس 1985.

(29) ـ اوتياي ومونيه : **المعيار والنحوية والمستويات اللغوية** (Norme, grammaticalité et niveaux de langue) ، مجلة : Langue française عدد 16، باريس 1972، ص. 50.

(30) ـ شومسكي : البنية المنطقية للنظرية اللسانية ـ (The logical structure of linguistic theory) انظر مجلة : Change، سلسلة : فرضيات Hypotheses ثلاثة لقاءات وثلاث دراسات عن اللسانيات والإنشائية (Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique)، ص. 172، باريس 1972.

(31) ـ نفسه : **اللسانيات الديكارتية** (-Linguistique carté sienne)، ص. 204 ، هامش 2، باريس 1969.

(32) ـ نيكولا ريفاي : **المدخل**، ص. 38.

أبنيــة المتــون فــي الروايــة العربيــة

عبد الله ابراهيم

(1)

لا يختلف السرديون كثيرا فيما بينهم، حول الصعوبة القائمة بصدد وصف «المادة الحكائية» المترسخة عن مستوى الأقوال، والمتشكلة على وفق أنساق ونظم، طبقا لكيفية محددة. وبخاصة في الرواية، بوصفها نوعا «قصصيا» لم تستقر بعد نظمه الداخلية، كما هو شأن: الحكاية الخرافية، والملحمة، والسيرة، والمقامة، وعلى الرغم من ذلك، فقد حاول بعض السرديين الاقتراب إلى هذه «المادة الحكائية» لضبط النظم القولية، أو لضبط الافعال المترشحة عنها. واستقام لبعضهم «منطق للسرد» يستجيب لمختلف التحولات الحاصلة في المنجز السردي الحديث، وهذا جزء من جهود المنهجيات الوصفية التي تهدف إلى استنباط قواعد للخطابات السردية، علّها تفلح، بتأسيس نظم تضبط مسارات المتون الروائية.

لقد اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسيين، أولهما عني بمستوى الخطاب، مما استدعى الاستعانة بالكشوفات اللسانية، كون السرد: جملة كبيرة(1)، مما جعل هذا المستوى حقلا لتجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلى وجه الخصوص، النموذج اللغوي بوصفه معيارا «قياسيا»، وترتب على ذلك، ان استقام ما يشبه «النحو» للسرود المختلفة. وثانيهما عني بدلالات الخطاب، وهو اتجاه يخرق مستوى الخطاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون.

إنّ هذين الاتجاهين، وما استجد على هامشهما، جعلا من الخطاب حقلا لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردي. ويلزم القول هنا، انّ السردية Nar-ratology استقامت بوصفها علما «سرديا» على الجهود التي تمخضت عما توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين، سواء في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي.

إن السردية فرع من أصل كبير هو «الشعرية Poetics» العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشغيلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه. وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، انها تساهم مع مثيلاتها المعنية بنظم الشعر والمسرح والفلم واللوحة التشكيلية وغير ذلك، إلى تأسيس علوم صغرى لكل جنس، من أجل بلورة مسرح علم للأدب، ولما كانت السرديّة، تعنى بمكونات الخطاب السردي، وصولا إلى كشف نظمه الداخلية، ترتب ان اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الاقوال أو الافعال. وإذا كان ثمة مسوغ يدعو إلى تخصيب هذا الحقل، من بين كثير من المسوغات، كالحاجة إلى بيان طرائق تشكل الخطابات السردية، وآلية عملها، وأثرها في إضفاء سمات أدبية عالية عليها، فإن ثمة مسوغا منهجيا، ينتمي إلى دائرة الدرس النقدي الحديث، ألا وهو ان السردية ستقوض «الانطباعات النقدية» و «المقاربات غير المنظمة» التي لا تهدف إلاّ لمضاعفة الاتكال على الخطاب، ليس من أجل استكناه خصائصه، انما من أجل استخدامه كـ «مروّح» نفسي، لإثارة الشجن في النفس والذاكرة، مما يفضي إلى الحديث عن «فيض» النفس، لا فيض الخطاب. إنّ السردية، بأهدافها هذه، تضع المعرفة معيارا، وعلى أرضية المعرفة تتأسس الجهود الأخرى، وبخاصة الدلالية والتأويلية.

إنّ هذا البحث يصدر عن رؤية ترى ان المعارف تتحاور ولا تحترب، وعليه، فإنه مدين لبعض ما توصلت إليه البحوث المعنية بالسرد، لكنه، يبدأ من تصور مغاير، فهو، لا يعتمد على ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيارين الرئيسيين في السرديات التي وقفنا، بإيجاز على اتجاهاتها. إنما، يرى ان «المادة الحكائية» ما هي إلا «متن مصاغ» صوغا سرديا، وهذا «المتن» إنما هو خلاصة تماهي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية ـ المكانية. بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها. وعليه، فالمتن، لا يمكن أن يكون، بالنسبة لهذا البحث، هو الحدث لوحده، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الإطار الذي ينتظمها، إنه «كتلة» متجانسة مصاغة صوغا فنيا، وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبذا فإن الصوغ ذاته لا يتجزأ عن المتن، بل يعطيه صورته ووجوده. فهما كالهيولي والصورة، لا ينطويان على خاصية وجودية قابلة للوصف، إلا كونهما كلا متحدا على نحو جوهري، ولا يتقومان إلاّ بوصفهما نسيجا وكيانا واحدا.

إن النظر إلى «المتن المصاغ» بوصفه جوهرا كليّا، يتكون من المادة الاخبارية المصاغة سرديا، إنما يقرّب، فيما نرى، الصورة الحقيقية لـ «الخطاب» فهو يقصي، الرؤية التجزيئية للخطاب، ويمنح البحث فيه، مسارا يقترب إلى الخطاب، بوصفه فعالية لغوية دينامية ودالة، كما يقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة، والبحث في «الموحيات والظنون» الناتجة عنه، من جهة ثانية. وذلك، كي لا يرتد البحث الدلالي أو التأويلي إلى مستوى دون آخر، إنّ موضوعه سيكون محددا، ألا وهو «المتن المصاغ»، وبما يمنحه من امكانية للبحث والتحليل والتأويل.

في ضوء هذا التصور، الذي لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه الى أجوارها، يطمح هذا البحث أن يقترب إلى موضوعه، اقترابا «أوليا قابلا» للتوسع في المستقبل، الا وهو ضبط نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، إسهاما في

تأسيس «سردية عربية» للخطابات السردية القديمة والحديثة، وان هذا إنما هو مقترب أولي يمهد للغاية الكبرى المرجوة. وإذ ينهض هذا البحث على الاستقراء النظري لطرائق صوغ المتون، كما تشكلت في كثير من الروايات، فانه يضع أمامه حقيقة أساسية، وهي ان الرواية العربية الحديثة، تخوض الآن في حقول تجريبية متنوعة، وقد يفلح بعضها بتقويض نظام دون آخر، أو تهجين نظام جديد من خلاصة نظم أخرى. فالتشكلات الخطابية السردية لا تسلك طرائق محددة، انما البحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقا لازدياد خصائص نظام ما، أو ضموره. ولا نعدم أن نرى إن خصائص النظم تنتقل بين نظام وآخر، مما يجعلها تتضافر معا لأعلاء شأن المتون. ولعلّ «ألف ليلة وليلة» أحد أكثر الامثلة وضوحا على تجاوز نظم صوغ المتون السردية، ففي هذا الخطاب الخرافي، التقت النظم، وتفاعلت، مما منح هذا الخطاب ميزة أدبية نادرة. ففي الوقت الذي يكشف فيه الاطار العام لليالي العربية خضوعه لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإنّ التضمين ينتظم كثيرا من الحكايات الفرعية، بما يشبه عنقودا من الحكايات، هذا، فضلا عن توازي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما موجود في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزا تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يقوض أحدها الآخر، والمثال السابق يمنع أية محاولة شرعية منهجية وتاريخية وإبداعية.

(2)

إن المعيار الأساسي الذي اعتمد عليه تصنيف المتون في هذا البحث؛ هو الزمن. وعلى وجه الدقة صور تواليه، وطبقا للمسار الذي ينتظم فيه المتن، أمكن تحفيف منحاه، وتحديد خصائصه بعد ذلك، وقد كشف الاستقراء الأولي لنظم صوغ المتون في الرواية العربية، والذي ترتب عليه التصنيف، إن ثمة أربعة نظم أساسية، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السردية التي انتخبت بوصفها عيّنة للبحث وهي :

2 ـ 1 : التتابع

كشف الاستقراء الذي أجري على عدد كبير من الروايات العربية، إن كثيرا منها ينتظم على وفق تتابع متونها في الزمان، كما في روايات نجيب محفوظ المهمة مثل «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» و «ملحمة الحرافيش» وفي روايات حنه مينا مثل «بقايا صور» و «الشمس من يوم غائم» ورواية «الرجع البعيد» لمحمود جنداري، و «ما يتركه الاصغار للاجداد» لغازي العبادي ويمكن القول، بصورة عامة، وان لا يخلو الأمر من الاستثناء، ان الرواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، وليس ذلك، هو شأن الرواية العربية وحدها، بل ان هذا النظام كان ومازال، مهيمنا في الفن القصصي، وربما يعود ذلك، فيما يعود، إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي. فمن أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الاخبارية، نقلا متتابعا، دون إجراء أية «إنحرافات» تخلخل بنية متنها. وربما تعد السير العربية الكبرى مثالا متقدما لنظام التتابع في الأدب العربي القديم، وبسبب من رسوخ هذا النظام في فن القص، يرى بعض الدارسين، ان التتابع، هو السمة الجوهرية للأدب(2).

إن ما يميز نظام الصوغ هذا، ان المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التنجيّلي (3) . ومما

يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات، إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، ويمكن طبقا لـ «واطسن» (4) يقول ان هذا الاستهلال، وهو سليل السرود الملحمية، يقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق وذلك، إنما لتمهيد سيلان المتن في الزمان، كما يقوم في الوقت نفسه، بصورة أو بأخرى، على بذر «نبوءة إرصادية» تشي بما سيكون عليه المتن. ويفضي ذلك، إلى خاصية، تعد من أبرز خواص المتون المتتابعة، ألا وهي، خضوعها لمنطق السببيّة، حيث يكون السابق سببا للاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا، يتأزم المتن في لحظة ما، هي ذروة للمادة الحكائية. وقد أدت الخصائص أعلاه، إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن، مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى بعض. ولو استحضرنا متون الروايات المذكورة، لوجدناها، تخضع لهذا النظام، مما جعلها تتفرد عن غيرها من نظم الصوغ بخصائصها الفنية الناتجة عن التشكلات الداخلية لمتونها.

2 ـ 2 : التداخل

إلى أجوار نظام التتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينات. فإذا نظرنا إلى طرائق صوغ المتون في روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثل «البحث عن وليد مسعود» و «صيادون في شارع ضيق» و «الغرف الاخرى» وروايات الطيب صالح مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» و «بندرشاه» فضلا عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون ولطيفة الدليمي وعشرات غيرها مما تميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد والبناء، نجد إن متونها، صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الاسباب، وقد تستبدل بعلامات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة. مما يجعل أجزاء المتون، متقاطعة ومتداخلة، وتقدم دون الاهتمام بتواليها، إنما بكيفية وقوعها.

إن ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلاك فيه يطلق المتن من عقاله، دون ان يوطىء له، كما رأينا في نظام التتابع، هذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالبا ما يكون زمن السرد قصيرا، قياسا بزمن المتن الذي يتشظى دونما ضوابط منطقية. وإذا استحضرنا أمثلة محددة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» أو «البحث عن وليد مسعود» أو رواية «دابادا» لحسن مطلك، نجد أن المادة الحكائية تتناثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، الا بعد ان يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد. وغني عن القول ان نجيب محفوظ قد دشن هذا الاتجاه برواياته القصيرة إبان العقد الستيني مثل «اللص والكلاب» و «الشحاذ» و«الطريق» وغيرها، ويكاد نظام التداخل الآن، يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتون في الرواية العربية المعاصرة، بخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك إلى جوار نظام التتابع الذي بدأ يتأخر بعض الشيء.

2 ـ 3 : التوازي

يتميز نظام التوازي في صوغ المتون، في ان المادة الحكائية فيه تتجزأ إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر

زمانيا في وقوعها، وأمثلة هذا النظام من صوغ المتون نلمسه في رواية «صلاة الغائب» للطاهر بن جلون، وفي «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا، وفي رواية «مالك الحزين» لإبراهيم اصلان، و «يوم قتل الزعيم» لمحفوظ، و «بوابة البحر» لرياض الأسدي و «جبل النار... جبل الثلج» لعادل عبد الجبار وغيرها.

وما يتصف به نظام الصوغ هذا، الاستغناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي ينتظم على محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تتحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة، ونظام التوازي جديد في الرواية العربية، وعلى الرغم من ذلك، فقد استأثر بعناية الروائيين، وأخذ في بعض الروايات يستفيد من خصائص النظم الأخرى. ففي رواية «صلاة الغائب» على سبيل المثال، يتوازى المحوران الأساسيان فيها، وهما المادة الحكائية المتخيّلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعالها، والى جوارها المادة التوثيقية التي تعنى بتاريخ المغرب، وما يلاحظ أن المحورين المذكورين يعتمدان على التتابع في نظام صوغهما مما تصح الاشارة هنا، ان هذا النظام وغيره أيضا، قد يستفيد من النظم الاخرى، ويكاد يلمس الامر نفسه في «بوابة البحر» أما في رواية «جبل النار.. جبل الثلج» فان احد المحاور يعتمد على التتابع ممثلا بالمهمة التي تكلف بها الشخصيات الاساسية، أما المحور الآخر، المتعلق بالشخصية الضائعة، فإنه يستفيد من نظام التداخل والتتابع معا»

2 ـ 4 : التكرار

لا تكتفي بعض المتون، بأن تقدم مرة واحدة، وانما تعتمد نظاما يكررها أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى ان يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف ان فولكنر في «الصخب والعنف» ولورانس داريل في «الرباعية الاسكندرانية» قد دشنا هذا النمط من الصياغات السردية. وقد عدت الرواية الاخيرة نموذجا لهذا البناء، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرايا عديدة، وعدت الشخصيات أشبه بعدسات بلورية تعكس تلك الحياة (5). فعلا، يعد هذا التمثيل صائبا ونجد مثاله في روايات عربية مثل «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، و «ميرامار» لنجيب محفوظ، و «صخب البحر» لعلي فيون، و «القمر الصحراوي» لعائد خصباك، و «غرلاب الكارون» لاسماعيل شاكر وغيرها.

يتميز نظام التكرار، ان المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاصقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والاحداث والشخصيات، فجميع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة. لكن الرؤية هذه، والتي تمثل بؤرة تتمركز حولها مكونات المتن، تقدم صياغات مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانيا».

(3)

لا تقتصر شؤون «السردية» على نظم صوغ المتون فقط، بل تتعدى ذلك إلى أنماط السرود، موضوعية كانت أو ذاتية، والى مراكز الرؤى. وبؤرها، والى أنواع الرواة ومواقعهم وأدوارهم في الخطاب، والى خصائص العناصر الفنية، وهي مباحث تعزز «السردية» بوصفها علما للسرد الادبي، بيد ان صياغة المتون، وكيفياتها، استأثرت بالجزء الأكبر، بما يمنحها سماتها الادبية الخاصة. وفي هذا تنطوي كثير

الأجزاء المذكورة، لتجعل من المتن هو المركز - الأصل الذي تتجه إليه عناية السرديين .

لقد وقفنا في الفقرة السابقة على نظم صوغ المتون في الرواية العربية الحديثة، وبالتحديد على تلك النظم التي استأثرت بعناية واضحة، مما أفضى إليه التصنيف والاستقرار السابقين لهذا البحث، وعلى الرغم من ذلك، فلا نعدم أن نجد، وسط الانتاج الغزير في الرواية العربية، أنّ بعض الخطابات قد اعتمدت على أكثر من نظام من نظم الصوغ المذكورة، وعلى وجه الخصوص بعض الخطابات التي تندرج ضمن نسقي التداخل والتوازي، وربما اطرد الامر في نسق «التضمين»، بيد أن الاستقراء لم يمنح أمرا مثل هذا، موقعا أساسيا، بحيث يشار إلى وجود نظم وأنساق أخرى، يمكن ان تقف إلى جوار النظم المذكورة، وهذا يدل، فيما يدل عليه، ان نظم الصوغ قابلة للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على اجتراح نظم جديدة، أو تهجين أخرى، ولما كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تجريب غنية، سواء في مستوى الابنية والسرود، أو في الرؤى والمتون واللغة وغير ذلك، فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيها على عدد محدد من النظم، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الحاجة تظل قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح الرواية إمكانية أكبر، ليس لصوغ متونها فحسب، بل للتعبير عن موضوعاتها. وهذا جزء من مخاض التجريب والتجديد الملازمين للابداع بصورة عامة. وباستقرار نظم صوغ المتون، بصورة أو بأخرى، يمكن نهائيا رسم خصائص وملامح السردية العربية والحكائي العربي. وكل هذا يمنح هذه المحاولة الاولى، مشروعية أن تطرح ذاتها، للاشارة إلى ما استقر من نظم صوغ المتون في خارطة الرواية العربية الحديثة.

الإحـالات

1. The Semiotic challenge, Roland Barthes Uk : Blackwell, 1988, p. 100.
2. Spatial forms in Narrative, ed: Jeffry R. Smitten and Ann Daghistany. London, Cornell university press, 1981, p. 131.
3. The structure of the Novet, Edwin Muir, London, Chatto and windus, 1979 p. 17.
4. Story of the Novel, George Watson London: The Macmillan press. Ltd 1979 p. 72.
5. The English Novel, Developments in criticism since Henry James, ed. Stephen Hazell. London: The Macmillan press Ltd, 1978, p. 128.

صورة المرأة في مدوّنة بعض الفقهاء

عبد الرزاق الحمامي

إنّ الفكر الإسلامي قد تميّز بعلامات خاصّة من ذلك أنّ الفقه احتلّ فيه حجر الزّاوية فكلّ ما نشأ عند المسلمين من معارف وإنتاج فكري مدين بالدّرجة الأولى إلى الدّين فبفضله أُبدع ومن أجله دُوّن وتوسع نطاقه فلم يخرج أيّ إبداع في منتهاه عن دائرة الفقه ممّا جعل العقل الإسلامي في بنيته ومرجعيّته عقلا فقهيّا محضا(1).

فضمن المؤسّسة الفقهيّة وقع النّظر في العبادات والمعاملات وتمّ ضبط أحكام كلّ منها على ضوء القرآن والسّنة. واحتلّت المسألة الإجتماعية موضعها المرموق في هذا السّياق... لكنّ الجدير بالتأمل أنّ موضوع المرأة شغل حجما محترما في المسألة الإجتماعية سواء ما تعلّق بالمرأة ذاتا إنسانية أو طرفا إجتماعيّا في علاقتها بالرّجل أو بالمجتمع عموما في كلّ من أبواب الزّواج والطّلاق والميراث فضلا عن قسم العبادات باعتبارها مكلّفة كما الرّجل سواء بسواء.

ولعلّه يعسر فهم منزلة المرأة في الفكر الإجتماعي للمسلمين سلبا وإيجابا إذا لم نتبيّن موقعها في النّصوص الدينيّة التّأسيسيّة بدءا بالقران والسنّة، وما أضافه الفقهاء في مختلف العصور إلى ما جاء بهذه النّصوص من فكر فقهي ملتبس بضغوط ثقافة الفقيه وملابسات عصره فنشأ ما يمكن أن نصطلح عليه بالنّص الموازي وما يحمله من اختلاف بين أصحابه بحكم تغيّر الزّمان والمكان واختلاف الموقع وزاوية النّظر إلى نفس الآية، أو الحديث أحيانا... وقد تأثّرت بوادر الفكر الإجتماعي للمسلمين بالنّظم السّياسية والإقتصادية الموازية لنشأتها فأخذ الإنزياح التّدريجي عن النّص الأصلي يفعل فعله بسبب هيمنة العرف والتّقليد والتبس ذلك بصبغة دينيّة تبرّر الوضع القائم وتكسبه الشرعية فلم يشذ موضوع المرأة ضمن الفقه الإسلامي في تطوّره ونضجه ووقوفه عن الإبداع عن الجدليّة العامّة لهذا الفكر : جدلية النّص والتّاريخ أو جدلية : النّظرية والواقع.

فكيف نظرت النّصوص التّأسيسية قرآنا وحديثا للمرأة ثمّ ما نصيبها من عناية الفقهاء بها وما هي الصّورة التي أصبحت عليها في مدوّنة بعضهم ؟

1 ـ المرأة في القرآن والسنّة :

لقد عرض القرآن لكثير من شؤون المرأة في 59 سورة : 40 مكيّة و19 مدنيّة منها سورتان عرفت إحداهما بسورة النّساء وعرفت الأخرى بسورة النّساء الصّغرى وهي سورة الطلاق. وهذه العناية دلّت على المكانة التي ينبغي أن توضع المرأة فيها في نظر الإسلام وهي كما اتّفق عديد الدّارسين قدامى ومحدثين : مكانة لم يحققها شرع سماوي سابق ولم تحققها القوانين والأحكام. أمّا عن عدد الآيات المهتمّة بالمرأة في القرآن فهو 161 آية مكية و148 آية مدنيّة. وقد تناولت الآيات المكيّة والمدنيّة أغراضا مشتركة مع التّبسط في القسم المكّي منها والتّذكير بها في العهد المدني ويظهر ذلك مثلا في الآية (35 البقرة ـ 61 آل عمران ـ 139 الأنعام ـ 72 النّحل ـ 21 الرّوم ـ 21 و27 النّجم) أو باعتماد التمهيد في العهد المكّي والتبسّط والشرّح في المدني مثل (الآيات 33 النّور ـ 44 الأحزاب ـ 10 و12 الممتحنة).

ونلاحظ أنّ العهد المدني انفرد بأغراض وموضوعات لم يكن لها من موجب في العهد المكّي لأنّها تقوم على تقويض العادات الجاهلية وعلاقة الإسلام بالمؤمنات الدّاخلات في دين الله وضبط النّظام الإسلامي والأحكام والتّشاريع المتعلّقة بالمرأة في ظلّ الإسلام (الأعراف : 19، 25، 27، 127، 141 والآية 78 النّحل والآيات 21، 23، 34، 50، 52 يوسف والآيتان 23، 24 النّمل والآيتان 23 و27 القصص).

وبعد تقصّي كلّ الآيات القرآنية المهتمّة بالمرأة عموما يمكن إدراك التّصور القرآني لها اعتمادا على جملة من المحاور، لعلّ أهمّها :

قصّة آدم وحوّاء وما أحاط بعمليّة الخلق من أسرار، جوهرها الإشتراك بين الزّوجين في ذلك. ثمّ حضور المرأة في العقيدة مثل إنّ الملائكة بنات الله أو الحديث عن عبادة الإناث. أمّا محور المرأة وسلطة الرّجل فقد عني به القرآن فعرض أمثلة عديدة منها : إمرأة فرعون ونساء بني إسرائيل أو فتنة المؤمنين والمؤمنات وإيذاؤهم أو وأد الرّجل للأنثى والتّنكر لحقوق المرأة.

وقد قاوم القرآن ألوان الإستعباد الجاهلي للمرأة ومكّنها ممّا سلبته من حقوق فهو دعا إلى القضاء على البغاء ونظّم إنكاح الأيامى والعبيد وأنكر الظّهار واللّعان والإيلاء(2) والأدعياء وحدّد عدد الزّوجات وأقرّ شهادة المرأة وحقّها المالي وأخضعها لقانون القصاص. ولم يغفل وضع المرأة في الأسرة زوجا وأمّا وأختا فأشار إلى حدود علاقة الرّجل بالمرأة وأوجب الملاطفة والإحترام المتبادل بينهما وبيّن مسألة الخطوبة والمهر وحلّل التّصور الجنسي فتجاوز الحدّ الشهواني المبتذل إلى فلسفة التوالد وتعمير الكون بالتّناسل الصريح وتطرّق إلى الحمل والعقم وتعمق في مشاكل الحياة الزوجيّة كالإنحراف والنّشوز والإصلاح بين الزّوجين أو التّفريق بينهما بالإيلاء أو بالطّلاق وما يتبعه من عدّة إلى جانب مواضع خاصّة مثل الحجاب والإسكان والرضاع والقوامة والإرث والحيض والمتعة والرّضاع. أمّا علاقة الأمّ بالولد وعلاقة الأولاد بأبويهم والبرّ بالأمّ فإنّها حظيت في القرآن بآيات عدّة ولعلّ آخر المحاور التي كان للمرأة فيها حضور مميّز في القرآن : محور القصص والحكم القرآنية فيحدثنا القرآن عن بلقيس ملكة سبأ وعن إمرأة لوط وإمرأة العزيز ومريم بنت عمران.

وبالجملة فإنّ القرآن أحاط بالمرأة الإنسان مطلقا وذاتا بشريّة، لها ما لسائر البشر من حقوق وواجبات ونزّلها في النظام الإجتماعي في نطاق الأسرة وحدّد علاقاتها بالرجل وعلاقة الرّجل بها فاعترف إعترافا

كاملا بإنسانيّتها وقيّم إمكانيّاتها تقييما صحيحا فأنصفها من قسوة التّقاليد وظلم المواضعات السّائدة في الجاهليّة ورفع عنها كابوس العضل وقهر الوأد وبوأها مكانة إجتماعية مغايرة لما كانت عليه في الجاهلية أو عند الأمم الأخرى وقد ألحّ كلّ من درس مسألة المرأة في الإسلام قديما وحديثا على هذا الرّأي فنجده يقارن، قبل تعداد مكاسب المرأة في الإسلام ما كانت عليه من ازدراء واستغلال عند الأمم السّابقة وما خضعت له من سلطة الذّكور وغطرسة التّقاليد في الجاهليّة.

وقد دعمت السّنة النّبوية ما جاء في القرآن في هذا الغرض وتوسّعت فيه بتحليله وتوضيحه في أحاديث مختلفة ومتعدّدة أو في خطبة حجّة الوداع، فقد تصدّى الرّسول صلىّ الله عليه وسلّم لما كان سائدا في الجاهلية من مظالم شتّى بشأن المرأة فأحدث في الفكر والمجتمع إجمالا نقلة نوعيّة من وضع الجاهلية إلى وضع الإسلام بمحاولة جريئة لزعزعة الثوابت وتحطيم أسس التّقاليد الواهية. الأمر الذي جعل النّساء يطالبن بنفس حقوق الرّجال في التّعلّم «غلبنا عليك الرّجال يا رسول الله فاجعل لنا يومًا ولهم يومًا» ووافق الرّسول على ذلك. كما طالبن بالمساهمة في الحرب «يا رسول الله إنّ أزواجنا يخرجون إلى الحرب ونحن لا نخرج معهم فدعنا نحمل مرضاهم ونداوي جرحاهم ونسقي ظمآهم» وطالبن في ظلّ النّفس الجديد من الحرّية بدخول المساجد فأعلن النّبي: «لا تمنعوا إيماء الله مساجد الله» فتمتّعت المرأة بالإستجابة إلى جملة من المطالب المناسبة لعصرها زمن النّبوة كحضور صلاة العيد مع الرّجل والحضور إلى النّبي في مجلسه وقد أثبتت كتب السّيرة والتّاريخ حصول مناقشات صريحة واستفسارات مباشرة للنّساء عند النّبي. فعبرّت المرأة عن شخصيّتها الإجتماعيّة ونشدت المساواة بينها وبين الرّجل في الحقوق والواجبات على أساس من التّكامل.

ومن أمثلة ذلك الدّور الذي كان لبعضهن في النّقاش العلمي والدّيني أنّ هندا زوج أبي سفيان ناقشت الرسول صلىّ الله عليه وسلّم في آية «ولا يزنين» (12 : الممتحنة) متسائلة «أو تزني الحرّة ؟» كما بايعت النّساء النّبي ممارسة منهنّ للحقّ السياسي. وهكذا فإن السنّة عمّقت ما جاء في القرآن بشأن المرأة وركّزت على كلّ المحاور المتعلّقة بها فيه.

والجدير بالتّقدير أنّ في السنّة بابا يتعلّق بالمرأة حريّ بمزيد العناية والبحث العلمي الدّقيق، تبسّط فيه النّبي أيّما تبسّط هو باب أدبيّات الجنس فما من نبيّ غير محمّد خصّ هذه النّاحية وأحاط بها من كلّ جوانبها لما لها من تأثير في العلاقات الإجتماعية وتوازنها. ولعلّه من الضّروري التّنبيه في هذا السّياق إلى بعض الممارسات العارية عن الموضوعيّة والأمانة العلمية بخصوص التّعامل مع الحديث أحيانا إذ يتمّ انتقاء أحاديث شتّى يشي ظاهرها بدونية المرأة واحتقارها نسبيّا تعزل عن سياقها ويتهاون بأسباب ورودها بل يقع التّسليم ببعضها ونسبته بغير احتراز إلى الرسول مع ضعف سندها أو الشكّ في وجودها بالمرّة لتكون منطلقا لتسليط الأحكام والتّوسّع في التّأويلات ومن أمثلة ذلك الحديث المعروف وهو من الأحاديث الصّحيحة «لا يُفلحُ قومٌ ولّوْا أمْرَهم إمرأة» فقد أفسد المأوّلون استغلاله لينتهوا إلى الحكم بعزل المرأة عن كلّ نشاط سياسي ولم يقف هذا التأويل عند حدّ بل تواصل إلى عصرنا هذا مع أبي الأعلى المودودي (1979 م)، ولعلّ مثل هذه المواقف تراجع بالنظر مثلا في كتاب البيان والتّعريف في أسباب ورود الحديث الشريف لأبي حمزة الحسيني (1120 هـ) (ط دار سحنون/ مكتبة مصر 1985 3 ج).

لقد استجاب كلّ من القرآن والسنّة في موضوع المرأة إلى خصوصيّات اللحظة التّاريخية للفترة الرّسالية بالقطع مع ما كان سائدا في الجاهلية أو عند الأمم السّابقة من مظالم وحيف، وتجاوز إطار اللحظة إلى آفاق إنسانية رحبة بوضع الأصول العامّة لقضية المرأة في المجتمع الإسلامي وكان لزاما على الأجيال اللاحقة أن تتصرّف ضمن هذه الأصول مع مراعاة خصوصيّات كلّ لحظة اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا لتحافظ على ما حقّقه الإسلام للمرأة من مكاسب وتدعمها في ظلّ احترام الأهداف السّامية للإسلام فكيف تمثّل العقل الفقهي هذه المسألة والى أين وصل بها ؟ وكيف كانت في الواقع فعلا ؟ فلعلّ أهمّ ما واجه الفقهاء هو تمزّقهم بين ضغط النصّ من ناحية وضغط الواقع من ناحية ثانية، كما أنّ «الفقه ليس الواقع (. . .) والمسافة بينهما قد تقصر أحيانا حتّى لتكاد تضمحلّ وقد تبعد أحيانا أخرى حتى لتنتفي الصّلة بينهما فيتعارضان تعارضا تامّا أو يسير كل واحد منهما في غير اتجاه الآخر، لا سيّما والواقع دوما أثرى وأكثر تعقيدا من القانون أو من النّظرية»(3).

2 ـ المرأة في مدوّنة بعض الفقهاء :

لقد أخذت المرأة مكانها الأسمى في المجتمع في فجر الإسلام ثمّ تقلّص ظلّها وانطفأت نظرتها وذهب رونقها منذ أواخر العصر الأموي إلى عصور الإنحطاط إلاّ ثلّة قليلة، ومن هذا الضّعف الذي أصابها في هذه العصور جاء الفهم المنكوس لمنزلتها وتحوّلت من المرأة/ الإنسان إلى المرأة/ المتاع (الشيء) والمتعة فمن المسؤول عن ذلك وما سبب هذا التحوّل وهذا الإنحراف عن أصل الدّين ؟ لقد تقلّصت وظيفتها في العصور المذكورة وحقّقت فيها كلمة أحد الشّعراء المعاصرين من أنها «وليمة» : «ثوري على شرق يحبّك وليمة فوق السّرير»(4). بل لقد سجّل الشعر ـ ديوان العرب !؟ ـ ما يترفّع الإنسان السّوي عن ترديده من غزل فاضح ومن صور للفجور والخلاعة محورها المرأة أبدا، ولمثل هذا الشّعر دلالة اجتماعيّة عكست التّرف واللّهو والمجون النّاتج عن نظام أخلاقيّ متردّ في أواخر الدّولة الأمويّة وعلى امتداد نفوذ الدّولة العبّاسيّة. فعلى عكس ما عرفه الأدب من ازدهار بحكم تنافس السّاسة وتوفّر عدد من المواهب نشطت في ظلّ ثقافة موسوعيّة دفع إليها الإسلام دفعا وفعل فيها الإزدواج العقلي فعله بحكم اختلاط الأمم، فإنّ القيم الأخلاقية الإسلامية انهارت نسبيّا في النّفوس وحلّت محلّها آداب وتقاليد دخيلة على المجتمع العربي حملتها العناصر الجديدة من فرس وروم وترك فتخلّلت البنية الإجتماعية واخترقت النّمط السّلوكي وطبعته بطابع جديد على التّصور الإسلامي المعهود منذ المرحلة ـ النّبوية. وممّا شرع لهذا التحوّل في سلّم القيم الإجتماعية وتغلغل التّقاليد المنحرفة وسيادة العرف في الفرد والمجموعة أن النّمط السّياسي الإستبدادي الذي جعل مؤسّسة الحكم ملكا فرديّا للمستبد بالأمر دون غيره على عكس ما كانت عليه زمن الرسول والخلفاء الراشدين (صراع بين بني أميّة والعبّاسيين ثم سيطرة الديلم فالسلاجقة وأخيرا التّرك = عدم استقرار سياسي) رافقه نظام اقتصادي تجاوز المرحلة الرعويّة البسيطة إلى هيكل إقطاعي ضارب في الإستغلال ومساند لتجزئة المجتمع إلى خاصّة بيدها النّفوذ المالي وعامّة خاضعة في مرتبة العبيد. وقد كان هذا النّظام الإقتصادي (فلاحة وتجارة فالتجارة بيد السّلطان أو حاشيته وأعوانه. . .) من أبرز أسباب الإنهيار الإجتماعي بما أنشأه من تفاوت بين النّاس عموما وعدم تكافوء في الفرص فمالك الأرض وراثة أو بواسطة إقطاع سلطاني تخلّف عن الإنتاج خوف المصادرة لهشاشة الوضع السّياسي،

والعامل الفلاحي سقط ضحيّة البطالة فكان النّزوح وتخلّف الأرياف وتردّي ظروف العيش فيها على عكس المدن التي شاهدت ضيقا بسكّانها وانهيارا بين العرض والطّلب ساعد على انتشار فساد الأخلاق وتردّي منزلة المرأة، وإذا كان الإستبداد والحكم المطلق المتلفّع زورا بشرعيّة دينيّة وتزكية «العلماء» الرّسميين سائدا، فكيف لا يستبدّ الرّجل بدوره بأمر المرأة ؟ فمراتبيّة الهيمنة والخضوع تفرض إنهياره تحت سطوة السّلطة وأعوانها واستبداده بزوجه وخضوعها، فتستبدّ بدورها بأبنائها وتخضعهم، وفي ظلّ هذه الظروف لم يسلم الفقهاء عند تقنينهم وتنظيرهم من ردود فعل على هذا الإنهيار فتشدّدوا في شأن المرأة وتنوّعت القراءات والتأويلات وتعدّدت إختلافاتهم تحت ضغط الواقع وبحكم الثقافة السّائدة التي كان لتأثير التّقاليد والعرف فيها نصيب فإذا «بسلطة الفقيه» تحيد نسبيّا أو كليّا في بعض الحالات عن النصّ التّأسيسي (القرآن والسّنة) وتبدع نصّا فقهيّا يغيّب بعض ما للمرأة أو كلّ ما لها من حقوق، ولا يبقي إلاّ على المسؤولية والواجبات تجاه الرّجل ولا تخفى الصّعوبة المنهجيّة التي تجابهنا عند محاولة النّظر إلى موضوع المرأة عند الفقهاء لضخامة المدوّنة الفقهيّة أوّلا ولتعدّد الإختلافات المذهبيّة ثانيا. وللتأكد من مدى صحّة ما يذهب إليه البعض من أنّ تخلّف المرأة عند المسلمين وانكفاءها على ذاتها يعود إلى قسوة الفقهاء عليها وتكبيلهم إيّاها بأحكام ليست من الإسلام في شيء آثرنا الوقوف عند آراء بعضهم في المرأة في ما بين القرنين 5 و 6 هـ لأنّ الفقه عند أغلب الدّارسين بلغ اكتماله وتدرّج نحو التوقّف والجمود منذ القرن 4 هـ..

إنّ مراجعة أهمّ مراحل تطوّر الفقه في علاقتها بالأوضاع السياسية والإجتماعية بإيجاز تيسّر لنا فهم مواقف ابن حزم والغزالي وابن عات، وتأطيرها ضمن النّسق العام لتطوّر الفقه وعنايته بالمرأة.

لقد تواصلت الفتوحات الإسلامية في عهد عمر بن الخطاب ودخل الإسلام معظم بلاد فارس شرقا وسوريا وبلاد أرمينيا غربا ومصر فتأسّست المدن الإسلامية الكبرى في عهده كالفسطاط والكوفة والبصرة وأقام بها عدد كبير من المسلمين ودخلت جموع كثيرة من البلدان المفتوحة في الإسلام.

وبوقوع الفتنة الكبرى وما آلت إليه من افتراق المسلمين سياسيّا بدأت ظاهرة الوضع في الحديث تبرز على سطح الأحداث فكان همّ كلّ طرف تحقيق مصلحة. ولعلّ أبا بكر الصّديق كان واعيا بأهمّية الحديث وخطورته منذ وفاة الرسول فقد روى شمس الدّين الذهبي في تذكرة الحفّاظ : «ومن مراسيل ابن أبي مليكة أنّ الصّدّيق جمع النّاس بعد وفاة نبيّهم فقال إنّكم تحدّثون عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم أحاديث تختلفون فيها والنّاس بعدكم أشدّ اختلافا فلا تحدّثوا عن رسول الله شيئا فيمن سألكم فقولوا بيننا وبينكم كتاب الله فاستحلّوا حلاله وحرّموا حرامه»(5). لكن رغم هذا النّهي فإنّ تفرّق المسلمين فرض تفرّق العلماء في الأمصار وشيوع رواية الحديث ممّا أدّى إلى اختلافات عدّة في الفتاوى وممّا قوّى الخلاف اختصاص كلّ اتجاه بفتاوى فهذه شيعة وتلك خوارج وأولئك سنّة فانتشر الكذب أحيانا في الحديث عن رسول الله وكان لا بدّ من وضع ضوابط. قال ابن عبّاس انّا كنّا مدّة إذا سمعنا رجلا يقول قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ابتدرته أبصارنا وأصغينا إليه بآذاننا فلما ركب النّاس الصّعبة والذّلول لم نأخذ من النّاس إلاّ ما نعرف وقد ساهم التعصّب السياسي للمذاهب في جعل المغالين يبيحون لأنفسهم تأييد ما عندهم بأحاديث مختلقة. ومن نتائج

الفتوحات ظهور عدد كبير من العلماء الموالي (فارس، الروم، الصّين) وقد اضطرّ الجمهور الإسلامي العربي مع عصبيّته الجنسيّة الشديدة في ذلك الوقت إلى احترامهم والرضوخ لفتاويهم ورواية الحديث عنهم وبدأ النّزاع بين الرأي والحديث مبكّرا فالصحابة كانوا يفتون بالحديث وأحيانا بالرأي (القياس) مع اجتنابه قدر المستطاع ففريق يقف عند الفتوى على الحديث لا يتعدّاه على عكس فريق آخر يرى أنّ الشريعة معقولة المعنى ولها أصول يرجع إليها فكانوا لا يخالفون الأوّلين في العمل بالكتاب والسّنة ما وجدوا إليهما سبيلا ولكنّهم لإقتناعهم بمعقولية الشريعة كانوا لا يحجمون عن الفتوى برأيهم فيما لم يجدوا فيه نصّا وفوق ذلك كانوا يحبّون معرفة العلل والغايات التي من أجلها شرعت الأحكام وربّما ردّوا بعض الأحاديث لمخالفتها لأصول الشريعة ولا سيّما إذا عارضتها أحاديث أخرى وهو ما لم يجرؤ عليه بعض المتأخرين رغم وضوح مخالفة الحديث للأصول فتجده يتبنّاه جهلا ويبني عليه مواقف يضفي عليها قداسة لا تناقش في زعمه.

وإذا كان لسقوط بني أميّة وقيام الدولة العبّاسية في بغداد والأموية بالأندلس أثره السيّء سياسيا وإجتماعيا كما أسلفنا بحكم تشتّت الحكم المركزي وقيام الدّويلات وتأثير المدّ الشيعي ودوره في النشاط السرّي وتحرّك العناصر الفارسية والديلم والترّك والبربر وتأثيرهم في ميزان القوى فإنّ مرحلة ما بين القرن 2 و 4 هـ عرفت باتّساع الحضارة وأنتجت مشاغل جديدة وازدهرت الحركة العلمية فكان لزاما على الفقه أن يتطوّر وتتبلور معالمه في ضوء المذاهب والمدارس لذلك نلاحظ أنّه بلغ قمّته في بداية الفترة العبّاسيّة ومنذ ذلك الوقت بدأ يتصلّب ويتحنّط في قوالبه النّهائية ولعلّ هذا الإستقرار قد ساعد الفقه عبر القرون على المحافظة على توازنه رغم سقوط المؤسّسات السّياسية الإسلامية فنظرة شاملة للفقه تعكس الأوضاع الإجتماعية والإقتصادية للمرحلة العباسية الأولى وتؤكّد على مطابقتها له لكن مع بداية القرن 4 هـ وإلى سقوط الدّولة العبّاسية شاعت المناظرة والجدل وازداد التّشتت السّياسي (الدولة الإخشيدية بمصر ودعوتها عبّاسية ـ بنو حمدان بالموصل وحلب ودعوتهم عبّاسية ـ اليمن شيعيّة زيدية ـ بغداد : الديلم من بني بويه ـ بخارى : الدولة السّامانية) الذي أدّى إلى مرحلة الإنهيار والجمود فتداول على بغداد بعد الدّيلم السلاجقة فالمغول وكان دخول هولاكو بغداد وتخريبها إيذانا بمرحلة فاصلة بين التّاريخ الإسلامي القديم والتّاريخ الأوسط فغلبت روح التّقليد على الفقهاء إلى جانب التّعصب للمذهب ووقف دورهم في هذه المرحلة عند التّرجيح بين الرّوايات المختلفة عن أيمتهم والتّخريج لعللها والفتوى فيما ليس فيه نصّ عن أولئك الفقهاء بالقياس على تلك العلل.

وهكذا فإنّ الفقه قد قام في أوج ازدهاره بتأويل المثل العليا للدّين وإحاطتها بضوابط دون ادّعاء وضع قانون بالمفهوم الحديث للقانون ولذلك فإنّه قانون علماء أنشأوه من الشريعة الإسلامية وباجتهادهم فيها. فما هي صورة المرأة وما نصيبها عند بعض الفقهاء إذن ؟

إنّ الوقوف عند بعض فقرات المحلى(6) لإبن حزم الظّاهري 456 هـ دفعنا إليه مخالفة هذا الفقيه الجمهور نتيجة تركه القياس والرّأي والوقوف عند العمل بظاهر الكتاب والسّنة فهو بذلك يمثّل نقدا داخليا للمنظومة الفقهية في حدود القرن 5 هـ ولم يسلم أصحاب المذاهب من نقده الشديد لكنّه مثل سائر الفقهاء كان واقعا تحت سطوة النصّ المناقض للواقع

في حركته، ففي شأن المرأة ومختلف المعاملات المالية نجده يقول في الحجر مثلا «**وأمّا البكر فمحجورة** على كلّ حال، ذات أب كانت أو غير ذات أب لا يجوز لها فعل في مالها ولا شيء فيه ولا أن تضع عن زوجها من الصّداق وإن عنّست حتّى تدخل بيت زوجها ويعرف من حالها فإن وهبت قبل أن تتزوّج ثمّ تزوّجت كان لها أن ترجع فيها وهبت إلاّ إن كان يسيرا»(7) فالمرأة لا تخرج من سلطة الأب إلاّ لتخضع لسلطة الزوج «وروينا من طريق سفيان بن عيينة عن عبد الله بن طاوس عن أبيه قال: «لا يجوز لامرأة عطيّة إلاّ بإذن زوجها وقد روى عن الحسن ومجاهد قول الليث بن سعد فلم يجز لذات الزّوج عتقا ولا حكما في صداقها ولا غيره **إلاّ بإذن** زوجها إلاّ الشيء اليسير الذي لا بدّ منه في صلة الرّحم وما يتقرّب به إلى الله عزّ وجل»(8) وعلى عكس هذا الموقف فإنّ ابن حزم يسجّل «عن ربيعة أنّه قال: لا يحال بين المرأة تأتي القصد في مالها في حفظ روح أو صلة رحم أو في مواضع المعروف إذا لم يجز للمرأة أن تعطي من مالها شيئا كان خيرا لها أن تنكح إنها إذا تكون بمنزلة الأمة»(9).

ويمضي ابن حزم في إختيار أمثلته ليقف عند آية القوامة ويحلّلها بما يعطي للمرأة ـ على عكس غيره من الفقهاء ـ ما تستحقّه من أهليّة التّصرف ومن حقوق لها على الزّوج وأمّا قوله تعالى: «الرّجال قوّامون على النّساء» فإنّ الله تعالى لم يخصّ بهذا الكلام زوجا من أب ولا من أخ ثمّ لو كان فيها نصّ على الأزواج دون غيرهم لما كان فيها نصّ ولا دليل على أنّ له منعها من مالها ولا شيء منه وإنّما يكون فيه أن يقوموا بالنّظر في أموالهن وهم لا يجعلون هذا الزّوج أصلا بل لما عندهم **أن تُوكّل في النّظر في مالها من شاءت على رغم أنف زوجها**، ولا خلاف في أنّها لا ينفذ عليها بيع زوجها لشيء من مالها لا ما قلّ ولا ما كثر لا لنظر ولا لغيره ولا ابتياعه أصلا فصارت الآية مخالفة لهم فيما يتأوّلونه فيها وصحّ أنّ المراد بقوله تعالى «الرّجال قوّامون على النّساء» ما لا خلاف فيه من وجوب نفقتهنّ وكسوتهن عليهم، فذات الزّوج إن احتاجت إلى أهلها فقط وبالله تعالى التّوفيق فصارت الآية حجّة عليهم وكاسرة لقولهم»(10)

ويميّز ابن حزم عند حديثه عن **المرأة** في باب النّكاح مثلا مثل سائر الفقهاء بين **الحرّة والأمة** لكنّه يتجاوزهم في بعض المواقف فيضيف إلى المألوف تدقيقا، من ذلك حكمه في من وطىء أمة له حاملا من غيره «فجنينها حرّ أمنَى فيها أو لم يمن»(11) كما أنه يرى أنّ «كلّ مملوكة حملت من سيّدها فأسقطت شيئا يدري أنّه ولد أو ولدته فقد حرم بيعها وهبتها ورهنها والصّدقة بها وقرضها ولسيّدها وطؤها واستخدامها مدّة حياته فإذا ماتت فهي حرّة من رأس ماله وكلّ مالها فلها إذا عتقت ولسيّدها انتزاعه في حياته فإن ولدت من غير سيّدها بزنا أو إكراه أو نكاح بجهل فُولْدها بمنزلتها إذا عتقت عتقوا»(12) أليس في هذا النصّ رغم اعتداله بالنّسبة إلى نصوص غيره من الفقهاء ما يدل دلالة قطعيّة على أنّ الأمة سلعة: تباع، توهب، ترهن، تقرض... بل ما يفسرّ علاقة عقد النّكاح بعقود البيوع عموما وشروطها باعتبار أنّ المرأة الحرّة كذلك سلعة!؟ لقد وفر الإسلام منذ ظهوره وسائل عديدة لتحرير العبيد ولتجاوز العتق ولكن هل حرص المجتمع الإسلامي على ذلك كلّ الحرص أم استبدّ به العرف وأسرته التّقاليد فظلّ الفقه مُفصِّلا لمنزلة الحرّة من الأمة ومنظّرا للدّور الإجتماعي للإيماء ولكلّ ما يتعلّق بهنّ من أحكام فإذا الأمة تعتدّ نصف عدّة الحرة شهرين و 5 أيام بدل أربعة أشهر وعشرا بالنّسبة إلى الأرملة، أمّا الأمة المطلّقة فتعتدّ مدّة حيضتين بدل

ثلاث لإستحالة العدّة بنصف المدة (حيضة و 1/2) وإذا الأمة ليس لها حقّ الحضانة مثل الحرّة...!؟ فالفقه بهذه الأحكام ينتظم في ظلّ المواضعات الإجتماعية ويكرّس التّمييز الطبقي بين الخاصة والعامّة في وجه آخر بتفريقه بين الحرّة والأمة وقد كان المتوقع أن تزول هذه الظاهرة لأنّها موروثة عن العصور السّابقة للإسلام وجاء الدّين بما هو كفيل بتجاوزها.

ولا يخفي ابن حزم وعيه بما لحق أقوال الرّسول من تحريف أو زيادات يتعلّل بها البعض لتسليط أحكام بعيدة في جوهرها عن الدّين سواء تعلّق الأمر بموضوع المرأة أو بغيره «... والذي ينسبونه إليه عليه الصلاة والسّلام من أنّه أراد أشياء كثيرة فتكلّف ذكر بعضها وعلّق الحكم عليه فأخبر بالسّبب في ذلك وسكت عن غير ذلك هو حكم التلبيس وعدم التّبليغ ومعاذ الله من هذا، ولا دليل لكم على صحّة دعواكم إلاّ الدّعوى فقط والظنّ الكاذب»(13).

ورغم مكانة أصحاب المذاهب في الوجدان الإسلامي فإنّ ابن حزم لا يتردّد لحظة في نقدهم فهو يعترض على مالك وأبي حنيفة والشافعي ويحتكم في الردّ عليهم إلى النصّ فأبو حنيفة يرى أنّه «جائز للحرّ المسلم واجد الطّوْل وللعبد أن ينكحا الأمة إلاّ أن يكون عنده حرّة» ويقول مالك «لا يجوز للحرّ نكاح أمة إلاّ بإجتماع الشرطين : أن لا يجد صداق الحرة وأن يخشى العنت فإن تزوّجها على حرّة فسخ نكاح الأمة ثم رجع عن ذلك فأباح نكاح الأمة المؤمنة خاصّة للفقير وللموسر الحرّ والعبد» أما الشافعي فيذهب إلى أنّه لا يجوز نكاح الحرّ الواجد صداق حرّة مؤمنة أو كتابية لأمة فإن لم يجد طوْلا لحرّة وخشى العنت فله نكاح أمة مؤمنة كتابية واحدة لا أكثر...» ويجيب ابن حزم على هذه الإختلافات التي تبينّ مرّة أخرى تيه المرأة في معابر الفقه «أما قول أبي حنيفة فهو عار من الأدلّة وإن كان قد وافق في بعضه بعض السّلف فقد خالف قول سائرهم وليس قول أحد بأولى من قول غيره إلاّ ببيان قرآن أو سنّة وأمّا قول مالك الأوّل وقول الشافعي الآخر فقد يظنّ أنّها تعلّقا بالقرآن وأمّا قولاهما المشهوران عنهما فخلاف للقرآن أنّ قول مالك في منع الحرّ نكاح الأمة بأن تكون عنده حرّة وإباحته له نكاح الأمة إذا لم تكن عنده حرّة وإن كان مستطيعا لطوْل ينكح به الحرّة المسلمة ليس تقتضيه الآية أصلا ولا جاءت به سنّة قط»(14).

ويفيدنا نصّ لمالك نقله ابن حزم بمدى ما خضعت له المرأة في الماضي من صور التّمييز الجنسي والعنصري عند بعض الفقهاء ولم يترك ابن حزم الفرصة دون نقد مالك والتّشنيع عليه. «وقال مالك : أمّا الدّنيئة كالسّوداء أو التي أسلمت أو الفقيرة أو النّبطية أو المولاة فإن زوّجها الجار وغيره ممن ليس هو لها بوليّ فجائز...» ويجيبه ابن حزم «وأمّا قول مالك فظاهر الفساد لأنّه فرّق بين الدّنيئة وغير الدّنيئة وما علمنا الدّناءة إلاّ معاصي الله تعالى وأمّا السوداء والمولاة فقد كانت أم أيمن رضي الله عنها سوداء ومولاة ووالله ما بعد أزواجه عليه الصّلاة والسّلام في هذه الأمّة إمرأة أعلى قدرا عند الله تعالى وعند أهل الإسلام كلّهم منها. وأمّا الفقيرة فما الفقر دناءة (...) وما نعلم قول مالك هذا قاله أحد قبله ولا غيره ولا متعلّق له بقرآن».(15) لكن على عكس هذا الموقف الملتزم والواعي يفاجئنا ابن حزم بسبب ظاهريته بتأويل غريب نسبيّا لحديث «لا تُنكح الأيّم حتّى تستأمر ولا تنكح البكر حتّى تستأذن : قالوا يا رسول الله وكيف إذنها ؟ قال : أن تسكت» فالتزامه بالظّاهر جعله يعتبر النّكاح باطلا إذا تكلّمت البكر حتّى بالموافقة ويثمّن موقفه هذا بذكر حديث آخر «لا تنكح البكر حتّى تستأذن وإذنها صماتها» قائلا : «وما علمنا

أحدا من السّلف روي عنه أنّ كلام البكر يكون رضى»(16) فكأنّنا بابن حزم لا يعير اللحظة التاريخية قيمة فإذا كان الحياء هو الغالب على البنات في عهد الرسول صلى الله عليه وسلّم وإذا كان الأب مستبدّا بأمر إبنته فإنّ الظروف الإجتماعية والنّفسية تغيّرت وسمح التّطور الحاصل في العلاقات بحريّة التّعبير عن الموافقة.

لقد أبدى ابن حزم وعيا بدور غيره من الفقهاء في الزيادة والتأويل فتصدّى لهم بالنّقد محتكما إلى ظاهر النصّ دائما، كاشفا فساد بعض اجتهاداتهم «وموّهوا أيضا بأن قالوا : ومن وطىء أمة مشركة [وهذا وضع آخر مبتذل للمرأة قديما] بينه وبين غيره فهو وطىء حرام وهي تحرم بذلك على أبيه وابنه وتحرم عليه أمّها وابنتها وهذا باطل بل هو زنا وما وجدنا في دين الله تعالى إمرأة تحلّ أن يتداولها رجلان، هذه أخلاق الكلاب وملّة الشيطان لا أخلاق الناس ولا دين الله عزّ وجلّ ولا تحرم بذلك عليه أمّها ولا إبنتها ولا تحرم على إبنه إنّما تحرم على الأب فقط»(17) ثمّ نجده في سياق آخر ينعى على أصحاب المذاهب تقييدهم لحرية المرأة أثناء الحداد وتكليفها بحكم التقاليد والعرف بما لم يكلّفها به الدّين فإذا أقوالهم جميعا «خطأ لا خفاء به لأنّها ليس بشيء منها برهان يصححه لا قرآن ولا سنّة ولا سيّما قول أبي حنيفة في تخصيص ما صنع بورس أو زعفران أو عُصفر خاصّة وقول مالك في اجتناب العصب إلاّ الغليظ منه وقول الشافعي في تخصيص الأصباغ فإنّها أقوال لا تعرف عن أحد قبلهم ولا معنى لها أصلا...»(18).

أمّا الغزالي (505 هـ) وهو الآخر من أبرز ممثلي فقهاء القرن 5 وبداية الـ 6 هـ فإنّ أحكامه في المرأة ضمن إحياء علوم الدّين وإن كانت في جوهرها منبنية في الظاهر على أسس دينيّة فإنّها موسومة بامتياز بمعاناة الفقيه في عصره وواقعة تحت ضغط اللحظة التّاريخية بما تعكسه من علاقات إجتماعية ومظاهر لتصرّف النّاس وهيمنة التّقاليد والعرف عليها. ولم تسلم مواقفه كذلك من التأثر بالأوضاع الإقتصادية والسّياسية أيضا ويكفي التّوقف عند بعض الفقرات من إحياء علوم الدين وفي باب النّكاح خاصّة للتأكد ممّا نذهب إليه ففي حديثه عن الزّواج يبدي تشاؤما وتبرّما : «وقال آخرون الأفضل تركه في زماننا هذا وقد كان له فضيلة من قبل، إذا لم تكن الأكساب محظورة وأخلاق النساء مذمومة...» وهو لا يخفي الهدف النّفعي ـ الذّاتي من الزّواج فتتحوّل المرأة في ضوء رؤية مبالغة في التّقوى إلى عامل مساعد على العبادة فهو ينقل عن أبي سليمان الدّاراني أنّ «الزّوجة الصّالحة ليست من الدّنيا، فإنّها تفرّغك للآخرة وإنّما تفريغها بتدبير المنزل وبقضاء الشهوة جميعا»(20) لكن الطّرافة لا تغيب عن بعض مواقف الغزالي فإذا به يحترز من تعدد الزّوجات خاصّة بالنّسبة إلى الصالحين والمتفرّغين للعلم فالجمع بين إمرأتين «ربّما ينغّص المعيشة وتضطرب به أمور المنزل»(21) لكنّه لا يلبث أن يعود إلى آفات النكاح عموما محذرا منها بل لعلّ التبتّل والعزوبة أفضل في الظروف التي يعنيها فنراه يشير إلى «إضطراب المعايش فيكون النّكاح سببا في التّوسع للطّلب والإطعام من الحرام وفيه هلاك [الإنسان] وهلاك أهله والمتعزّب في أمن من ذلك وأمّا المتزوّج ففي الأكثر في مداخل السّوء فيتبع هوى زوجته ويبيع آخرته بدنياه»(22).

ولا يخفي الغزالي نظرته الدّونية للمرأة ولعلّها انعكاس لموقف إجتماعي عام منها فكلّ السّوءات تلصق بها ليبدو الرّجل سويّا، لذلك نجده يحكم بإطلاق على أنّه لا يسلم من مشاكل الزّواج «إلا حكيم عاقل حسن الأخلاق بصير بعادات النّساء،

صبور على لسانهنّ، وقّاف عن اتباع شهواتهن، حريص على الوفاء بحقّهن، يتغافل عن زللهن ويداري بعقله أخلاقهنّ»(23).

ولضمان سعادة الرّجل دائما وطيب عيشه لا بدّ من مراعاة خصال عدّة في المرأة في رأي الغزالي أهمّها ثمانية «الدّين والخلق والحسن وخفّة المهر والولادة والبكارة والنّسب وأن لا تكون قرابة قريبة» لكن ألم يتجاوز الرّسول كلّ هذه الخصال ليلحّ على قيمة واحدة تغني عن كلّ شروط الغزالي ؟ ألم يدع إلى الظّفر بذات الدّين ؟ وما من شك في أنّ الخصال التي يطلبها الغزالي لا وجود لها في الواقع بقدر ما هي صورة مثاليّة يحلم خيال الفقيه بإمكانية وقوعها فجميع عناصرها تخدم مصلحة الرّجل : ماديّا ومعنويّا واقتصاديّا واجتماعيّا وهكذا تتأكّد من جديد صورة المرأة الوسيلة المسخّرة لمصالح الرّجل عند بعض الفقهاء ولعلّه من الطرافة بمكان إعجاب الغزالي بحكمة بعض العرب الذي أوصى الرّجال ناهيا : «لا تنكحوا من النّساء ستّة لا أنّانة ولا منّانة ولا حنّانة ولا تنكحوا حدّاقة ولا برّاقة ولا شدّاقة»(24) ويجتهد أبو حامد في شرح دلالات هذه الحكمة لغويّا ولنا استبطان ما تشي به من دلالات إجتماعية هامّة لا تضمن للمرأة أيّ احترام. . .

أمّا عن علاقة الرّجل بالمرأة بعد الزّواج فتظلّ عند الغزالي محكومة ببطولة الرّجل وبأنّه محور الحياة الزوجية في حين تبدو الزّوجة تابعة، خاضعة فمن آداب المعاشرة عنده وما يجري في دوام النّكاح «حسن الخلق معهن واحتمال الأذى منهنّ ترحّما عليهن لقصور عقلهنّ. . .»(25). لكنه بعد إقرار حسن الخلق يتراجع ويوصي الرّجل بأن «ان لا يتبسّط في الدّعابة وحسن الخلق والموافقة باتّباع هواها إلى حدّ يفسد خلقها ويسقط بالكليّة هيبته عندها. بل يراعي الإعتدال فيه»(26) ولا يخفى الغزالي إعجابه بأقوال بعض أصحاب المذاهب إذا كانت تثبّت حكمه في قصور المرأة وتدنيّ منزلتها وسفاهة عقلها «قال الشافعي رضي الله عنه : ثلاثة إن أكرمتهم أهانوك وإن أهنتهم أكرموك : المرأة والخادم والنّبطي»(27) وبالجملة فكأنّه لا يرى غير جانب الشرّ في المرأة «فينبغي أن تسلك سبيل الإقتصاد في المخالفة والموافقة، وتتّبع الحقّ في جميع ذلك لتسلم من شرّهن فإنّ كيدهن عظيم وشرّهن فاش والغالب عليهن سوء الخلق وركاكة العقل، ولا يعتدل ذلك منهنّ إلاّ بنوع لطف ممزوج بسياسة»(28) ولا يكتفي باعتماد أقوال أصحاب المذاهب لتأكيد صحّة ما يذهب إليه بشأن المرأة وإنّما يستنجد بالحديث تارة وبأقوال الصّحابة تارة أخرى فيأتي بحديث يقدح في سنده الضّعيف فمضمونه يفضي إلى استحالة توفر المرأة الصّالحة إطلاقا وصيغته «مثل المرأة الصّالحة في النّساء كمثل الغراب الأعصم بين مائة غراب» (والغراب الأعصم أبيض البطن) ويصحّح الغزالي هذه الرواية ويأتي بالصّيغة الصحيحة فيختلف الحديث في مضمونه ودلالته فيذكره بسند صحيح من سنن النّسائي : «لا يدخل الجنّة من النّساء إلاّ مثل هذا الغراب في هذه الغربان» وإطار الحديث يبينّ توفّر عديد الغربان واحد منها كان أعصم وأحمر المنقار وقياسا على ذلك فشرط دخول الجنّة هو التّميز بالعمل الصالح والإستقامة والتّقوى وهي ضوابط ـ لا تقتصر على المرأة دون الرّجل ـ ودلالة التميّز والإلحاح عليها تلوح في المقابلة بين الغراب المتفرّد بخصائص دون سائر الغربان على خلاف الحديث الضّعيف الذي يضيّق على المرأة زورا ويدفعها إلى اليأس من رحمة الله وهو ما يتناقض أساسا مع ما ورد في القرآن، ففكرة قلّة الصّلاح في النّساء وضعف عقلهنّ متواترة وهو ما يبرّر استشهاده

بقولة لعمر في المرأة تجعلها متاعا من أمتعة اللّهو في البيت «وقد زجر عمر رضي الله عنه إمرأته لّما راجعته، وقال : ما أنت إلاّ لعبة في جانب البيت، إن كانت لنا إليك حاجة وإلاّ جلست كما أنت»(29).

كلّ هذه السّلبيات الملقاة على عاتق المرأة لا يناسبها في تصوّر الغزالي وفي عصره الذي عرف أوج تداخل الأجناس في بغداد خاصّة واختلاطها إلاّ حبس المرأة في بيتها.

وفي ظلّ انتشار عديد الأمراض الأخلاقية والعلاقات المريبة بين المرأة والرّجل لم ير الغزالي بدّا من فرض الحصار على المرأة اجتنابا للغيرة فلا «يدخل عليها الرّجال وهي لا تخرج إلى الأسواق»(30) وينتقي كعادته من سيرة الرسول ومواقف أصحابه ما يتماشى ورأيه حتّى يضفي على أحكامه هالة من الإقناع والتّقديس متعاليا على عصره، داعيا إلى إحياء حالات خاصّة محكومة بسياقها الحضاري وبظروف وقوعها وملابساته لذلك يذكر بأنّ أصحاب رسول الله كانوا «يسدّون الكوى والثّقب في الحيطان لئلا تطّلع النّسوان إلى الرّجال. ورأى معاذ إمرأته تطّلع في الكوة فضربها ورأى إمرأته قد دفعت إلى غلامه تفّاحة قد أكلت منها فضربها. . .»(31) وهكذا يعمّم الغزالي الأمر ويسحبه على كلّ نساء المسلمين، فما ذنب سائر النّساء إذا كان معاذ شديد الغيرة وإذا كانت زوجه قد ضاقت بجدران البيت فتاقت نفسها إلى النّظر إلى ما وراءه من خلال الكوّة ؟ ألم يظلّ تصرّف معاذ هذا ثاويا في وجدان الكثير منّا متنقلا في ضميرنا الجمعي من جيل إلى آخر بل أليست الغيرة شعورا إنسانيا يتفاوت من إنسان إلى آخر. . . ومع أنّ موقف معاذ هذا يتعارض مع ما أنجزه الرسول من سماح للنّساء بحضور المساجد فإنّ الغزالي إذ لا يعترض على ما سنّه الرّسول فإنّه يصرّح بلا مواربة وتحت ضغط عصره وظروفه بأنّ «الصّواب الآن المنع إلاّ العجائز» وحجّته أنّ فوضى الإختلاط عمّت منذ عهد الصّحابة الأمر الذي جعل عائشة تقول لو علم النبي صلّى الله عليه وسلّم ما أحدثت النّساء بعده لمنعهن من الخروج» لكن لا عائشة ولا الغزالي قدّرا حركة التّاريخ وإنسانيّة المرأة وحقّها في الخروج وحريّة التّنقل فكان مجرّد وقوع أخطاء أو مظاهر منافية للدّين أو للأخلاق من قبل البعض داعيا إلى التّعميم والتّشديد. . . ورغم أنّ «الخروج الآن مباح للمرأة العفيفة برضا زوجها» إلاّ أنّ «القعود أسلم» في رأيه، وينبغي أن لا تخرج إلاّ لمهمّ فإنّ الخروج «للنظارات والأمور التي ليست مهمّة تقدح في المروءة، وربّما تفضي إلى الفساد، فإذا خرجت فينبغي أن تغضّ بصرها عن الرّجال ولسنا نقول إنّ وجه الرّجل في حقّها عورة كوجه المرأة في حقّه (. . .) فيحرم النّظر عند خوف الفتنة فقط فإن لم تكن فتنة فلا، إذ لم يزل الرجال على مرّ الزّمان مكشوفي الوجوه والنّساء يخرجن منتقبات ولو كان وجوه الرجال عورة في حقّ النّساء لأمروا بالتّنقيب أو منعن من الخروج إلاّ لضرورة»(32). ومرّة أخرى نتساءل عن حجّة الغزالي في اعتبار وجه المرأة عورة هكذا وبإطلاق ثمّ إنّ النّقاب ليس إلزاميّا وإنّما يشترطه الفقهاء خاصّة في موسم الحجّ بالنّسبة إلى المرأة الجميلة جدّا والتي يخشى من جمالها فتنة الرّجال !؟ فكيف يجعل النّقاب من البديهيّات وعلى «مرّ الزّمان»؟

وإذا سلّم الغزالي للمرأة بحقّها في التّعلّم فإنّه يربط ذلك برضى زوجها وبحصولها على رخصة الخروج بعد استئذانه والأفضل أن يتعلّم الرّجل «علم الحيض وأحكامه ما يحترز به الإحتراز الواجب ويعلّم زوجته أحكام الصّلاة وما يقضى منها في الحيض وما لا يقضى (. . .) فإن كان الرّجل قائما بتعليمها فليس لها الخروج لسؤال العلماء وإن قصر علم الرجل ولكن

ناب عنها فأخبرها بجواب المفتي فليس لها الخروج فإن لم يكن ذلك فلها الخروج للسّؤال بل عليها ذلك ويعصي الرّجل بمنعها. . .)(33).

وإذا كانت مواقف الغزالي من المرأة متلبّسة بالعرف السّائد في عصره وتبدو للناظر إليها اليوم قاسية فإنّه احتفظ للمرأة ببعض الحقوق مثل ضرورة تمتّعها بالعدل فعلى الرجل «العدل في العطاء والمبيت»(34) إذا كان له أكثر من زوجة ومن أمثلة العدل الطّريفة أنّ الرجل «إذا ظلم إمرأة بليلتها قضى لها فإنّ القضاء واجب عليه»(35) ومع ذلك فإن إمكانية العدل في «الحبّ والوقاع» مستبعدة «فذلك لا يدخل تحت الإختيار» ويفسّر العجز عن العدل رغم الحرص عليه في الآية 129 من سورة النّساء بقوله «أي لا تعدلوا في شهوة القلب وميل النّفس ويتبع ذلك التّفاوت في الوقاع»(36). ويقدّم الغزالي تفاصيل عديدة ودقيقة في آداب الجنس يعتمد في بعضها الحديث أو المأثور أو الخرافة الفاعلة في الضمير الجمعي للأمّة مثل «ويكره له الجماع في ثلاث ليال من الشهر : الأوّل والآخر والنصف، يقال إنّ الشيطان يحضر الجماع في هذه الليالي ويقال إنّ الشياطين ـ يجامعون فيها»(37) !

والخلاصة إنّ الزّواج عند الغزالي «نوع رقّ فهي رقيقة له فعليها طاعة الزّوج مطلقا في كلّ ما طلب منها في نفسها ممّا لا معصية فيه»(38) «والقول الجامع في آداب المرأة من غير تطويل أن تكون قاعدة في قعر بيتها لمغزلها لا يكثر صعودها وإطّلاعها، قليلة الكلام لجيرانها لا تدخل عليهم إلاّ في حال يوجب الدّخول، تحفظ بعلها في غيبته وتطلب مسرّته في جميع أمورها ولا تخونه في نفسها وماله ولا تخرج من بيتها إلاّ بإذنه، فإن خرجت بإذنه فمتخفّية في هيئة رثّة، تطلب المواضع الخالية دون الشوارع والأسواق محترزة من أن يسمع غريب صوتها أو يعرفها بشخصها، لا تتعرف إلى صديق بعلها في حاجاتها بل تتنكّر على من تظنّ أنّه يعرفها أو تعرفه، همّها صلاح شأنها وتدبير بيتها مقبلة على صلاتها وصيامها وإذا استأذن صديق لبعلها على الباب وليس البعل حاضرا لم تستفهم ولم تعاوده في الكلام غيرة على نفسها وعلى بعلها، وتكون قانعة من زوجها بما رزق الله وتقدّم حقّه على حقّ نفسها وحقّ سائر أقاربها متنظّفة في نفسها مستعدّة في الأحوال كلّها للتّمتع بها إن شاء مشفقة على أولادها حافظة للسّتر عليهم قصيرة اللّسان عن سبّ الأولاد ومراجعة الزّوج»(39).

ألا تذكّرنا وظائف المرأة هذه رغم أنّها تعكس صورة إمرأة القرن الخامس الهجري بما كانت عليه المرأة المسلمة في النّصف الأوّل من القرن العشرين أي في القرن الرابع عشر هجري ؟ بل أليست هي صورتها الآن في بعض البلدان «الإسلامية» ؟

ولعلّ أشدّ الأحكام على المرأة غرابة وأكثر صورها قتامة تلك التي تطالعنا في سياق الإختلافات بين الفقهاء ضمن المذهب الواحد أحيانا فضلا عن الإختلافات بين المذاهب فبالرجوع مثلا إلى مخطوط طرر ابن عات (40) من فقهاء المالكية بالأندلس في القرن 4 هـ (م 582 هـ) ـ نظفر بوجوه عديدة للإختلافات حول مسائل لا تحتاج اليوم في نظرنا إلى كلّ هذا الجدل لأنّها زالت بزوال أسبابها لكنّها في لحظتها التّاريخيّة مثّلت إشكالا كان لا بدّ للفقهاء والمفتين من فضّه بإعتماد النصّ أساسا وعن طريق الإجتهاد مع مراعاة التّقاليد والعرف فقد اختلفوا مثلا في ما يجوز للرّجل أن يشاهده من المرأة عند خطبتها «قال الزّهري في المرأة يريد الرّجل أن يتزوّجها فلا بأس أن ينظر إليها لقوله عزّ وجلّ «ولو أعجبك حسنهن»، ابن عبد الغفور : وهذا يدلّ على أنّ النّظر ليس إلى الكفّ والمعصم لأنّ ذلك يدعوه إليها وقال

الشافعي والنّعمان : ينظر إلى كفّيها ومعصمها وقال الثوري : ينظر إلى وجهها وهي مستورة وقال الأوزاعي : ينظر إليها وتختمر وينظر إلى مواضع اللّحم منها [كالأضحية في ما نرى] وقال أحمد وإسحاق : لا بأس بذلك ما لم ير منها محرّما. وكره مالك في رواية ابن القاسم وقال الأبهري : إن استأذن عليها ودخل عليها وعليها ثيابها فلا بأس به وأمّا إن اغتفلها فلا»(41).

ومن بدع الفقهاء وتلاعبهم بالألفاظ في مسألة الطلاق على خطورتها يسجّل ابن عات قول ابن القاسم «في من قال لزوجته إن دخلت الدّارين فأنت طالق، فدخلت واحدة إنّه يحنث، إلاّ أن يريد حتّى تدخلها معا، وخالف غيره وقال لاحنث عليه حتّى تدخلها، فقطع الإختلاف أحسن» إلى أن يقول «وإنّما أحدثها الفقهاء ونزلت بقرطبة فأفتى بها القطّان...»(42).

أمّا عن علاقة الزّوج بزوجته وإنفاقه عليها في حالة المرض فإنّ الفقهاء لم يتوصّلوا إلى اتفاق تام ففي «كتاب الوقار إذا مرضت المرأة فعلى زوجها النّفقة عليها ولا يلزمه أن يجاوز ما يلزمه لها في صحّتها، ولا يلزمه دواء ولا أجر طبيب ولا علاج إلاّ أن يتطوّع بذلك...»(43). ومن نوادر الفقهاء بشأن المرأة في كتاب ابن سهل أنّه «إذا خرجت المرأة أكولة خارجة عن المعتاد أنّه لا كلام للزّوج في ذلك وهي مصيبة نزلت به إن شاء طلّق أو أمسك»(44).

كما لم يتّفقوا أيضا في خدمة المرأة لبيتها أو تخصيص خادم تقوم بدلها بذلك فابن مغيث يقدّم العرف حجّة على صحّة رأيه فالزّوج لا يلتزم الإخدام «ولم يلزمه إلاّ في ذوات الحال، على هذا سنّة بلادنا والعرف جار بيننا وقد تنازع أصحاب مالك في ذلك...»(45) وقد كان لابن القاسم «قولا مجملا : ليس على المرأة من خدمة بيتها قليل ولا كثير إذا كان زوجها مليّا [(مليئا = غنيّا)] وقال ابن الماجشون وأصبغ إذا كانت في قدر نفسها وصداقها فلا خدمة عليها من غزل ولا نسج ولا طبخ ولا عجن ولا كنس ولا غيره وعليه أن يخدمها إن كان مليا وإن كان صداقها لا بال له وليست من ذوات الحال كان عليها الخدمة الباطنة كلّها من عجن وكنس وفرش واستقاء ماء إن كان معها في البلد (46) إنّ سيادة العرف والإمكانيات المالية للزوج هي المتحكّمة في هذه الإختلافات الفقهيّة ظاهرا وقد فرضت التّمييز في التّعامل مع إمرأة دون أخرى بحسب قيمة صداقها وكرّست في وجه آخر الطبقيّة الإجتماعية.

ولم تخرج المرأة كما سبق أن لاحظنا عند الغزالي عن صورة الإبتذال والوظيفة الشهوانية التي حاصرها بها الفقهاء ويبدو صدى ذلك فيما نقله ابن عات عن ابن القاسم في قوله «وتتزيّن له وتفرش [والعبارة ذات دلالة جنسيّة صريحة] ويمنعها من كلّ ما يؤذيه من الروائح المنتنة كأكل الثّوم والبصل والكراث والفجل لقول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم : من أكل من هذه الشجرة فلا يقرب مسجدنا يؤذنا بريح الثّوم من الإستغناء(47)، فالمتحكّم بالمنع دائما هو الرّجل وهي في خدمته أبدا تتزيّن له وتمتنع بأمره عن كلّ ما يؤذيه، لكن سياق الحديث يشير إلى آداب المسجد في الأصل وإذا بابن القاسم يوظّفه في سياق آخر بواسطة القياس وكأنّه يوهم بخطر ما قد تتناوله الزّوجة من أطعمة ذات روائح قويّة لما فيه من مخالفة لنهي الرّسول. وتبلغ إختلافات الفقهاء بشأن استشارة المخطوبة وردود فعلها حدّا من الجدل يدفع إلى الإستغراب والتعجّب فإن هم اتّفقوا في أنّ البكر «إذا ضحكت عند الإستئمار فذلك منها رضى» فإنهم تنازعوا الرأي وتفرّقوا في تفسير بكائها عند نفس

العمليّة ففريق إعتبر بكاءها جوابا بالرّفض وعدم الرضى وفريق آخر عدّه بكاء فرح . . . لكن أليس الكلام في مثل هذه الحال أفضل وأحسم للخلاف ؟ لكن الكلام يتعارض مع نص الحديث المشهور «وإذنها صماتها . . » كما تقدم . . . !؟

إن خضوع المرأة لسلطة أبيها متواتر في كل المصادر الفقهية فهو وليّها والمسؤول عن عقد زواجها وقد أجاز له بعض الفقهاء أن يزوجها عنّينًا إن رأى ذلك [28 ش] ولا يخفي بعضهم مقارنتها بالسلعة فيسلط عليها مقاييس البيع والشراء من ذلك مثلا إذا ظهر بالزوجة جذام فادّعى الزوج ان ذلك بها قديما وقال الأب بل حدث بعد العقد، فإن كان قبل البناء فالقول قول الزوج وعلى الأب البيّنة وإن كان بعد البناء فالقول قول الأب وعلى الزوج البيّنة قياسا على البيوع فيما وجد فيه عيب بالسلعة(48).

إن الأمثلة السالفة لصورة المرأة في المدونة الفقهية دفعت الطاهر الحدّاد إلى تحميل الفقهاء كل مصائب المرأة وسايره في الإتجاه من يذهب إلى أن «فقهاءنا الأفاضل يعتنون بقشور الشيء ويتفلسفون في ألفاظ جوفاء قد وقف العقل في نظرهم على الهضم فكان الجمود والإنغلاق (. . .) ولك أن تنظر في ما قالوه في باب الطلاق فسترى ما يبعث على الخجل وما يسيء إلى الإسلام في الصّميم، والإسلام سمح بين الأهداف واضح المعالم في جميع مقاصده، أليس مما يبعث على الخجل قولهم أن المرأة يطلق منها جزء ويبقى جزء ؟ (49).

ولعله لا يمكن تمثّل مواقف الفقهاء من المرأة بعد انطلاقهم من النص التأسيسي : (القرآن والسنة) الا بربطها بثقافة الفقيه من جانب وبالإطار الموضوعي الذي عاش ضمنه وكان للتقاليد وللعرف فيه ثقل. فإلى جانب الشريعة إحتلّ العرف حيزا أساسيا تفوّق في الحياة العامة على الشريعة بواسطة الإجماع والمصالح المرسلة، فإذا لم تبلغ بعض المثل القرآنية درجة التطبيق في الواقع فذلك راجع بالأساس إلى ضغط التاريخ على المجتمع وتضايقه بالتزامات الحياة اليومية بتناقضها ومصالحها الإقتصادية والسياسية مما وجه الناس إلى سلوك عام يحيد نسبيا عما يطالب به النص. وقد إستفحلت هذه الظاهرة فصار المجتمع الإسلامي مجتمعين : مجتمع النص ومجتمع الواقع أما المرأة فكانت بدورها : إمرأة النص التأسيسي فإمرأة المدونة الفقهيّة وأخيرا إمرأة الواقع . . .

إنّ كلّ ما تقدّم يحتّم إعادة العقائد الإسلامية وتنقيتها ممّا ألصق بها إلى جانب الإلتزام بتفسير حقيقي صحيح لبعض الآيات القرآنية وتحديد أسباب نزولها وضبط أسباب ورود بعض الأحاديث النبوية في المرأة لأنّ سلطة الفقيه إقترنت بالعرف الإجتماعي الذي لا يقوم على أيّ تشريع ديني وأخفت بعض الحقائق الدينيّة. فمنذ متى مثلا دعا الدّين إلى حرمان المرأة من التّعليم والعمل ؟ أو متى حرّض على استرقاقها والحكم عليها بلزوم بيتها لا تفارقه إلاّ إلى القبر ؟

---

(1) محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي ط بيروت 1985

(2) الظّهار : (المجادلة 3 ـ الأحزاب 4) : تحريم وطء الزّوجة مطلقا في الجاهلية بقول بعضهم : «أنت عليّ كظهر أمّي» والفقه اعتبر ذلك إثما وتحرم المرأة حتّى يُخرج الكفّارة.

اللّعان : (النور 1 و 7) تبادل اللّعنة عند قذف المحصنات والتّهمة بالزّنا.

الإيلاء : (البقرة 226 ـ 227) اليمين مطلقا، اليمين عل ترك الزّوجة مطلقا في الجاهلية بينما عند الفقهاء هو الحلف عل ترك وطء الزّوجة.

(3) عبد المجيد الشرفي : الإسلام والحداثة ـ تونس 1990 ص 226

(4) نزار قبّاني

(5) الذّهبي ـ تذكرة الحفّاظ ـ حيدر آباد 1914 I† :

(6) المحلّ. ط لبنان د. ت في 11 ج

(7) المحلّى VIII : 309
(8) نفس المرجع ص 311
(9) نفس المرجع ص 319
(10) نفس المرجع ص 316
(11) المحلّى X: 216
(12) نفس المرجع ص 217
(13) المحلّى IX: 252
(14) نفس المرجع ص 442
(15) نفس المرجع ص 455
(16) المحلّى X: 471
(17) المحلّى IX: 527
(18) المحلّى X: 279
(19) الغزالي - إحياء علوم الدّين ط دار الشعب . مصر د . ت 683 :VI
(20) إحياء علوم الدين VI : 699
(21) نفس المرجع ص 700
(22) نفس المرجع ص 703
(23) نفس المرجع ص 705
(24) الإحياء VI : 712
(25) نفس المرجع ص 720
(26) نفس المرجع ص 724
(27) نفس المرجع ص 725
(28) نفس المرجع والصّفحة
(29) نفس المرجع ص 726
(30) نفس المرجع ص 728
(31) نفس المرجع والصّفحة
(32) نفس المرجع والصّفحة
(33) نفس المرجع ص 730
(34) نفس المرجع والصّفحة
(35) نفس المرجع والصّفحة
(36) نفس المرجع والصّفحة
(37) نفس المرجع ص 723
(38) نفس المرجع ص 746
(39) نفس المرجع ص 750
(40) مخطوط رقم 12875 المكتبة الوطنية ـ تونس
(41) ص : 2 ش
(42) ص : 4 ش
(43) ص : 5 ي
(44) نفس الصّفحة
(45) ص : 15 ي
(46) نفس الصّفحة
(47) ص : 15 ش
(48) نفس المرجع ص : 70 ش
(49) أحمد الحمداني المطوي : المرأة في نظر الإسلام الحق. ط ـ تونس. د ت

فصل مقامة

من دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة (EI2) نشر الفصل سنة 1987

ألفه كارل بروكلمان
راجعه وكمله شارل بالا
تعريب: حسناء الطرابلسي بوزويتة

* ـ المقامة جنس أدبيّ عربيّ صريح خالص يترجم عادة بـ (Séance) ولكنّ ذلك ليس سوى تقريب للمعنى لا يعبّر بالضبط عمّا في هذه التّسمية من تشعّب.

تطوّر اللفظة الدلاليّ:

* ـ إنّ دراسة هذه اللّفظة الدلاليّة إلى زمن ظهور هذا الجنس تتعقّد بسبب أنّ الجمع «مقامات» وهو كثير الاستعمال مشترك بين لفظتين: مقامة ومقام (1). والاثنتان منحدرتان من أصل واحد وهو قَوَمَ ويعني: نهض، قام لينجز عملا» ولكنّه يضعف في أحيان كثيرة فلا يعني سوى بداية عمل حتى إذا لم يقف الفاعل. ويتجرّد من مفهومه الحيويّ ليتّخذ مفهوما جامدا وهو «الوقوف في مكان مّا» وقد ذكرت لفظة مقام «14 مرة في القرآن بمعنى» إقامة، مكان القيام» وبصفة خاصة يوم القيامة. ولكنها وردت في بعض آيه مقرونة بلفظة «ناد» «أي مجلس القبيلة» بحيث تعني على الأرجح، اجتماع أعيان، وكذلك في بيت لزهير بن أبي سلمى. (2) ومن ناحية أخرى، فإنّ لفظة «مقام»، منذ العهد الجاهلي كان لها بصفة طبيعية معنى «وَضْعٌ، حَالَةٌ»، وفي بيت من شعر كعب بن زهير (3) فإنّ الشارح اعتبر مقام الشاعر وهو مأسويّ حقا، هائلا. وربما مدنا تجريد الشعر القديم بشهادات أكثر دقّة وبيانا. ولكن يبدو أنّه تبعا لتحول دلاليّ ناتج عن «وضعية مأسوية» فإنّ لفظة «مقام» أصبحت تعني: معركة وكفاحا وخصومة، وأنه نتيجة للخلط بين اللفظتين أو لضرورة الوزن لا غير، اتّخذت كلمة «مقامة» كذلك هذا المدلول. وفي بيت لجرير من أبيات سينية الرويّ، (4) تبدو مقامة لا بمعنى المجلس (كما أثبت ذلك الناشر الذي اكتفى بإعادة تعريف المعاجم) بل بمعنى المعركة. وكذلك في بيت لأبي تمام على رويّ الدال (5) فإن مقامة (وقد قرأها الناشر مُقامة بالضمّ ولكنّه شرحها بـ «مشهد من الأعمال الحربية» لها صلة بمعترك ولها بدون شك معنى «مسرح البراعة الحربية» أما في الملاحظات الأخرى التي من هذا النوع فإنّ الجمع هو المذكور ولا ندري أيّ مفرد يوافق. ومهما يكن من أمر فإنّ هذا الجمع ينبغي أن يفهم دون شك بمعنى «معارك، أحداث حربية» في فقرة من كتاب البخلاء للجاحظ (6) ذكر فيها بدْوًا يتحدّثون عن حروب العهد الجاهلي (الأيّام) (7) والمقامات والأعمال البطولية.

* ـ وكانت الفصاحة تتدفّق تدفّقا فطريا في منتديات الأعيان، فليس من الغريب أن تكون لفظة مقام، بسبب تحوّل دلاليّ آخر، دلّت على الكلام المذكور في تلك الاجتماعات، ثم، ومن باب التوسع، على خطب الوعظ الملقاة أمام جمهور من الأشراف. ويتّضح هذا التطور، في القرن الثالث هـ/ التاسع م، عند ابن قتيبة (8) في عيون الأخبار (9) حيث عَنْوَنَ فصلا بـ مقامات الزهاد عند الخلفاء والملوك وهو فصل جمع فيه خطبا دينية أطلق عليها اسم مقام في حالة الإفراد. وقبلهُ كتب الاسكافي المعتزليّ (10) كتاب: المقامات في تفضيل عليّ، وفي القرن الموالي تحدّث المسعودي عن خطب عليّ بن أبي طالب وعن موعظة لعمر بن عبد العزيز (11) ألقياها بمناسبة «مقاماتهما» دون أن نتمكن من تبينّ ما إذا كان المفرد المناسب هو مقام أو مقامة ومهما كان الأمر، فلعلّ الهمذاني فكر في

المفهوم الأخير، ولكن مع الاحتفاظ بذكرى الأعمال البطوليّة، عندما اختار لفظة «مقامة» لتسمية خطب أبي الفتح الاسكندري التعليمية بله الوعظية والتي تتخلل المواقف أو المقامات التي يرويها عيسى بن هشام. ذلك قبل أن يشمل هذا اللفظ الجنس كلّه وقبل أن يؤول به الأمر كما سنرى بعد ذلك، إلى أن يلتبس في أحيان كثيرة بمفهوم الرّسالة (12). وقد جمع برند يرقاست(13) عددا من الشواهد الشّعرية والنثرية ذُكر فيها لفظا مقامة ومقامات إلى عهد بديع الزمان. ولكن أكثر الدراسات تقصيّا هي دراسة بلاشير وعنوانها: **دراسة دلاليّة في مصطلح المقامة** (14)

نشأة الجنس:

* ـ في المقامات التي يتحدّث عنها ابن قتيبة كثيرا ما نجد بدويّا أو شخصا ذا مظهر مزر ولكنّه فصيح، حلو الكلام، يخاطب جمعا من الأشراف. وللقاصّ (15) دور مماثل ولكن أمام جمهور شعبي فهو يلقي في الأصل خطبا. ولكنّه سرعان ما تحول كما هو معروف إلى قاصّ هو في الوقت ذاته بهلوانيّ عمله شبيه بعمل المكدّي (16) أو المتسوّل الشّريد أو الصّعلوك الذي ينتقل من مدينة إلى أخرى ويجمع حوله بسهولة جمهورا من المستمعين المسحورين بحديث المغامرات الكفيل باستدرار العطاء. وأوّل من أدخل إلى الأدب العربيّ هذه الشخصيّات الطريفة هو على الأرجح الجاحظ (17) الذي خصها بحديث مطوّل في كتاب **البخلاء** وفي كتابين آخرين على الأقلّ أحدهما بعنوان «**حيل اللصوص**» والآخر بعنوان «**حيل المكدين**» احتفظ منهما البيهقي (18) بمقتطفات إلا أنّها للأسف شديدة الاقتضاب(19). وإنّ الاهتمام الذي كانت الخاصة ورجال الأدب يوجّهونه لا إلى الطّبقات الشعبيّة فحسب بل كذلك إلى الهامشيّين قد صوّر أحسن تصوير في القصيدة الساسانية لأبي دلف الخزرجي (20) الذي مكّن بوسورث من تأليف كتاب هام (21) وهو مؤلف لا يسعنا إلا أن نحيل عليه القارىء. ففيه يجد بصفة خاصة فصلا أول شديد التّوثيق عن الصعاليك والمتسوّلين وكذلك نقاشا (97 ـ 9) للنظريات المذكورة في شأنها المقامة إذ أنه من الجائز تبينّ تأثير مؤكد في هذا الابتكار، للأدب السابق له والمتعلق بمغامرات بعض الهامشيين في المجتمع، وخاصة قصيدة أبي دلف (22) وينبغي بلا ريب أن نضيف إلى هذا التأثير تأثير الحكايات (23) لأن المقامة تشتمل على مظهر مسرحيّ لا شكّ فيه على الأقلّ في تنكّر البطل وموقف الراوي. وفي عهد غير بعيد، حاول بيستون في كتابه (24) أن يبينّ أنّ شهرة الهمذاني مبالغ فيها وأنّ أدب الملح والنوادر الذي يمثّله خاصّة كتاب الفرج بعد الشدّة لمعاصره التنوخي (25) يقدّم كذلك أبطالا ذوي مظهر مزر ولكنهم يبدون مقدرة خطابية عجيبة. على أن التناقض بين المظهر الخارجي والفصاحة أو الحكمة خاصية مألوفة في الأدب. وإذا كان لأدب النوادر الذي أبرزه بيستون تأثير حقيقيّ فليس هو التأثير الوحيد.

* ـ منذ سنة 1915، انتبه برندر قاست إلى فقرة من كتاب زهر الآداب (26) للحصري (27) ترجها وأصبحت منذ ذلك الحين مشهورة وفيها يؤكد الحصري أن الهمذاني عارض الأحاديث الأربعين لابن دريد (28) وألف 400 مقامة في الكدية والمكدين، وبعد أن أيّد مرغوليوث هذا الرأي في الطّبعة الأولى لدائرة المعارف الاسلاميّة، تبنّى زكي مبارك هذه النظريّة سنة 1930 في المقتطف (29). وأعاد الكرة في أطروحته حول النثر **العربي في القرن الرابع** (30) في حين أنّ صادق الرافعي فنّد آراءه في المجلد ذاته من **المقتطف** (588 ـ 90) مؤكدا ضعف المصدر الذي اعتمده. أما بلاشير وماسنو (31) فقد انتقدا استغلال قول الحصري وكتبا أن النتيجة الوحيدة المستخلصة من ذلك «هي أنه في آخر القرن العاشر أو في بداية القرن الموالي له اكتشف أديب مسلم علاقة نسب بين مقامات الهمذاني وأحاديث منسوبة إلى لغوي وشاعر عراقي هو ابن دريد.»

وقد لاحظ هذان المؤلّفان بعد برندير قاست أنه لا يوجد أي مؤلف من هذا النوع في قائمة مؤلفات ابن دريد، واستنتج بوسورث في التّوطئة التي كتبها عند إعادة طبع كتاب برندير قاست أن خبر الحصري محل شك. ويقدم ابن شرف وهو من أبناء وطن الحصري (32) بسكوته حجة ذات وزن تؤيد هذا الرأي إذ يقول في بداية كتابه **مسائل الإنتقاد** (33) بأنه استفاد من **كليلة ودمنة** ومن سهل بن هارون (34) وقد كتب هو أيضا

على لسان الحيوان، ومن بديع الزمان دون أيّة إشارة مباشرة إلى ابن دريد.

* ـ ومن ناحية أخرى، يقول بروكلمان في ملحوظة عن منافس الهمذاني الكبير وهو الخوارزمي (35) وبعد أن عدد (36) جملة بالألمانية مخطوطات «رسائل» هذا المؤلف:

وزيادة على ذلك فإن القلقشندي (37) ينقل عن التذكرة لابن حمدون (38) مقامة لأبي القاسم الخوارزمي انتصر فيها المؤلف على خصم من العلماء التقى به في إحدى الرحلات. وحتى إذا ما اعتبرنا أن القلقشندي أخطأ في كنية الخوارزمي هذا، فإن هذه المقامة، قد ألفت بدون شك بعد مقامات بديع الزمان الأولى. وقد يكون من الجائز أن نقول مثل ذلك عن الحكاية (39) لأبي المطهر الأزدي (40) إذ أنّ علاقته بالمقامة لا تبدو واضحة (41).

* ـ ومهما يكن من أمر فبإمكاننا أن نجزم بأن فكرة «المقامة» كما نعرفها كانت موجودة، وأنّ أول من التقطها ليحدث منها جنسا أدبيا جديدا، هو حسب رأي كل النقاد، وإلى أن يأتي ما يخالف ذلك، الهمذاني (42). إذ ليس من الضروري كلما وجدنا أنفسنا أمام تجديد ما أن نبحث له عن نموذج بأي ثمن من الأثمان، لأن أبسط قواعد العدل تقتضي منا أن نعطي للاستنباط الشخصي نصيبه. ويتساءل برنديرقاست إن كان بديع الزمان قد استفاد بشيء من نماذج يونانية أو بيزنطية ولكنه يرى مثل ذلك التأثير مستبعدا تماما ويختم بقوله: «إنّ فرط التعلق بالصعاب وحب التعمية والتصنع قد استبدا ببلغاء وشعراء الأمتين على حد السواء في فترات مختلفة».

وان هذه الملاحظة التي ستظهر صحتها خلال دراسة تطور المقامة، لا يمكن أن تنطبق انطباقا تاما على الهمذاني. فمما لا شك فيه أن هذا المؤلف قد خضع لمؤثرات مختلفة في نطاق الأدب العربي والمجتمع العربي الاسلامي، ولكن، لابد من أن نقر له بفضل النجاح في خلق شخصيتين رئيسيتين لهما دوران محددان، وخاصة في خلق بطل هو رمز لفئة اجتماعية كاملة، وذلك بفضل مجهود تأليفي جدير بالإطراء.

بنية المقامة الأصليّة:

* ـ يتميّز هذا الجنس عند منشئه، من حيث الشكل، باستعمال السجع (43) استعمالا يكاد يكون مستمرا. وهو نثر موزون مقفى (وممزوج أحيانا بالشعر) كان في القرن 4 هـ/ 10م يجنح إلى أن يصبح أسلوب التعبير الأدبي الذي يكاد يكون عاما خاصة عند طبقة كتاب الدواوين التي ينتمي إليها الهمذاني، وقد بقي على ذلك الوضع حتى نهاية القرن التاسع عشر. وفيما يتعلق ببنية المقامة، فإن الميزة الأساسية هي وجود بطل (هو هنا أبو الفتح الاسكندري) وراو (وهو هنا عيسى بن هشام) يروي مغامراته وأحاديثه الفصيحة إلى الكاتب وهو بدوره ينقلها إلى القراء. وكما أشار عبد الفتاح كيليتو إلى ذلك (44) في مقال مثير وكان على حق نجد في المقامة نصا عثر عليه راو بعد البحث ونقله راو ثان (وهو الكاتب). لذلك فإنّ هذه الطريقة في الرواية تذكرنا بطريقة رواية الشعر القديم وبصفة أوضح بطريقة رواية الحديث مع هذا الفرق المتمثل في أن النص وقائله والراوي الأول عناصر خيالية. ويضيف كيليتو قائلا: (ص 48) تتسلسل الأحداث في المقامة النموذجية على الترتيب التالي: وصول الراوي إلى مدينة من المدن والتقاؤه بالبليغ (وهو البطل) المتنكر، ثم حديث فمكافأة، فتعرف الرجلين أحدهما للآخر، فعتاب، فتبرير للموقف، فافتراق. ومما لا شك فيه أن هذا الاطار العام لا ينطبق دون اختلاف على كل مقامات الهمذاني ولا حتى على كل مقامات الذين أتوا بعده. ومنذ البداية، استعمل هذا الشكل الأدبي لطرق مجموعة متنوعة من المواضيع: كنقد الشعراء القدامى والمحدثين ونقد الناثرين أمثال ابن المقفع والجاحظ ونقد المعتزلة وعرض لغة الجنس ولغة المكدين، وعرض المعارف اللغوية إلى غير ذلك. وقد خصص بديع الزمان ست مقامات لمدح وليّ نعمته خلف بن أحمد صاحب سجستان. ويرجّح مرغوليوث (في الفصل المذكور) أن يكون الكتاب كله قد أهدي إليه. على أنه ليس من المؤكد أن تكون كل تلك التآليف قد جمعت في كتاب. ذلك أن ابن شرف لم يعد منها سوى 20 ويضيف أنها لم تصله كلها، في حين أن الهمذاني (45) كما ذكر ذلك الثعالبي (46) والحصري يدعي انه ألف 400 مقامة، وهو أمر مشكوك فيه جدا. فالطبعات المألوفة تشتمل كل منها على 51 (أو 52 في الجملة). وهكذا يمكن أن نقدّر معدل مقامات الهمذاني المعروفة في القرون الوسطى بخمسين مقامة تقريبا. وقد أصبح عدد الخمسين بعد ذلك يعتبر شكليا سنة احترمها كثيرون من مقلدي الحريري وقد تبناها هو الآخر.

* ـ وعلى العموم، تبدو المقامة الأصلية متميزة أساسا

باستعمال السجع استعمالا يكاد يكون مطردا (دون التخلي عن تضمين المقامة أبياتا شعرية تضمينا طبيعيا). وبوجود شخصيتين خياليتين هما البطل والراوي. أما عن محتواها، فهي تبدو مجموعة متشعبة تستعمل فيها أجناس متعددة مثل الوعظ والوصف والشعر بأشكاله المختلفة والرسالة وأخبار الرحلات والحوار والمناظرة إلى غير ذلك، مما خول لتابعي الهمذاني حرية كبيرة في اختيار مواضيعهم.

تطور الجنس:

* ـ لم يجد هؤلاء المؤلفون أية صعوبة في احترام مقتضيات الشكل، أي أسلوب السجع ولكنهم سرعان ما انساقوا وراء تلاعب لفظي نجد بوادره الأولى عند الحريري (47) أشهر من حذا حذو بديع الزمان. وقد أبقى الحريري على الهيكل الذي أحدثه سابقه فجمع بين بطل وراو، ولكن عددا من مقلديه تخلوا عن الشخصية الأولى وأحيانا عن الشخصيتين معا. وإن تنوع الأغراض المطروقة في المقامة الأصلية فتح الباب نحو استغلال هذا الجنس في سبيل أهداف شديدة التنوع، وسنرى انه، إن كان هدف هذا الجنس هو هدف الأدب الحق الذي يرمي إلى الإفادة والإمتاع بواسطة مزيج منسجم من الجد والهزل (48)، فان عددا كبيرا من المقامات ابتعدت عن هذا الغرض واتبعت في هذه النقطة تطور الأدب الذي كثيرا ما يجنح الى إهمال الجد أو إلى نسيان الهزل.

* ـ ومن ناحية أخرى، فإن تآليف تخضع لمقتضيات هذا الجنس تقريبا أطلقت عليها اسماء أخرى مثل «حديث» أو «رسالة» في حين أننا نجد تآليف سميت بالمقامات وهي لا تشتمل على أيّة خاصية من خاصيات المقامات الأساسية. فقد حدث هنا تطور مماثل للتطور الذي حدث للفظة «طبقات» التي بعد أن كانت تدل على التآليف المشتملة على ترجمات مبوبة حسب الطبقات، أصبحت تدل على التآليف الخاضعة للترتيب الأبجدي. وان الخلط بين الرسالة والمقامة يلحظ منذ رسالة **التوابع والزوابع** لابن شهيد (49) وكان يعرف جيدا بديع الزمان بما أنه ذكر في كتابه صاحبه أي شيطانه الموحي (50). بل إن فيرني (51) يذهب إلى الجزم بأنه استوحى **المقامة الابليسية** لكتابة رسالته التي تشتمل فعلا على خاصيتين من خصائص المقامة وهما السجع ووجود رفيق للكاتب هو في هذا الظرف شيطان يستفسر توابع ممثلي الأدب العربي المختلفين. ويمدنا ابن شرف مبكرا بشهادة أخرى إذ هو يطلق على تأليفه اسم «حديث» في حين أن مخطوطا لجُزء باق يحمل اسم «**مسائل الانتقاد**» وآخر اسم «**رسائل الانتقاد**» وهي مسائل في النقد الأدبي وردت على لسان عالم يعبر عن آرائه في الشعراء القدامى والمحدثين، على طريقة الهمذاني تقريبا، ولكن دون راو وسيط (52).

* ـ وقد كان هذان المؤلفان يكتبان بالأندلس حيث كانت لفظة «مقامة»، على العكس، تستعمل للدلالة على أي تمرين بلاغي في أسلوب السجع سواء أتضمن أشعارا أم لا ومهما كان الباعث على تأليفه: تهنئة حاكم عين حديثا، أو مرافقة سلة باكورات أرسلت هدية أو وصف منظر طبيعي، أو سرد حدث قليل الأهمية، أو وصف أحداث رحلة من الرحلات، أو مدحا أو ذما، أو أرضاء نزوة من النزوات لا غير، أو لتمضية الوقت. كل الأهداف مقبولة. وان هذا التحرير، وقد اكتسى إلى حد الاختناق، بكل زخارف اللغة والتبحر في العلم والتصنع حتى كاد يستعصي على الأفهام، سمي، دون تمييز «رسالة» أو «مقامة» بصرف النظر عن الغرض (إن كان هنالك غرض) (53)...»

هذه الملاحظات يمكن أن تنطبق أيضا على كثير من المقامات المشرقية.

تاريخ الجنس:

* ـ بصرف النظر عن الخوارزمي المذكور آنفا، والذي لا يمكن تحديد عهده، فإن معاصرا للهمذاني هو ابن نباته السّعدي (54) وضع مقامة حفظت في برلين (55) ولكن لا سبيل إلى الجزم بها إذا كانت تقليدا أو عملا طريفا. وفي القرن الرابع الهجري الموافق للعاشر الميلادي أيضا، ألف عبد العزيز العراقي مقامة في المعاد (56). ومن الناحية التاريخية في هذه الفترة يوضع ابن شهيد وكذلك ابن شرف وقد اكتفى بتقديم حديثه في قالب نوع من الحوار يتبعه حديث طويل يلقيه العالم وهو البطل والراوي في آن واحد، على نفسه. فيبدو أن ميزات المقامة

الأساسية بالنسبة إلى هذا الأديب التونسي المهاجر إلى اسبانيا هي السجع وتدخل شخصية خيالية تتصف بالبلاغة. هكذا تصور الأدباء الذين أتوا بعد بديع الزمان ابتكاره ذاك، هذا إذا لم تجدهم يستغنون عن البطل أيضا. وعلى كل فإن مؤلفات ابن شهيد وابن شرف، دون أن نتكلم عن زهر الآداب للحصري تشهد على سرعة انتشار مقامات الهمذاني بافريقيا والأندلس حيث كتب في القرن ذاته شاعر آخر هو ابن فتوح مقامة حول شعراء عصره قدمها أيضا في قالب حوار (57)، وحيث قص ابن شهيد رحلة على لسان مسافر من فوج المسافرين في قالب مقامة (58) كان لها تأثير في هذا الجنس حسب الصورة التي تبلور عليها في العبرية. ويذكر ابن بسام (59) كذلك مقامة لأبي محمد القرطبي (60).

* ـ أما في المشرق، فإن الطبيب ابن بطلان (61) وهو قريب العهد ببديع الزمان، كتب مقامة في تبرير الأمراض (62) جديرة بالدرس.

على أن ابن ناقيا من أشهر مقلديه (63) وقد وصلتنا تسع مقامات له. نجد هذا الأديب يتخلى عن وحدة البطل ويدخل رواة عديدين، ولكن هذا التعدد قد لا يكون في نهاية الأمر وحسب بلاشير وماسنو (39 ـ 40) «سوى علامة احترام للنموذج» وهو بديع الزمان في حدود حصول إدراك لإمكانية تنويع أساليب الرواية (64) على أن الحريري يبقى دون منازع أشهر مقلدي الهمذاني، (65) وقد أعطى هذا الجنس صورته التقليدية مجمدا إياه، ومحولا له عن هدفه الحقيقي. فالحريري، في عدم اهتمامه بالمحتوى إلا اهتماما ثانويا وتسخيره الجهد كله للأسلوب الذي كثيرا ما يتردى في الغموض والتعمية، يرمي في نهاية الأمر إلى المحافظة على الألفاظ النادرة وتعليمها إلى درجة أن ما يقارب العشرين نحويّا قد شرحوا مقاماته وأن كثيرا من مقلديه قد ذيّلوا تآليفهم بشرح لغوي. (حتى إنّ أديبا مغربيا ألف اثنتي عشرة مقامة بالعامية لتحسين لغة التخاطب بجنوب الجزائر). (66)

* ـ إن نجاح مقامات الحريري التي استجابت لأذواق القراء إلى درجة أنها كانت تحفّظ للأطفال، بعد القرآن، عن ظهر قلب، ألقى سحابة على مقامات الهمذاني اليسيرة الفهم ودفع بالكثيرين من الكتاب اللاحقين إلى تقليد المحسنات البديعية التي تصورها هذا المؤلف (67). وإلى إهمال المضمون إلى درجة أن الثروة اللفظية بقيت تقريبا الخاصية الأساسية، إن لم تكن الوحيدة المميزة لهذا الجنس الأدبي الذي كان، رغم ذلك، طريفا وخصبا في مبدئه.

* ـ ورغم تخصص اللفظ الذي يشير إلى هذا الجنس، نجد الغزالي (68) في مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء (69) والسمعاني (70) في مقامات العلماء بين يدي الأمراء (71) وهما كتابان يذكران في العنوان والمحتوى بفصل ابن قتيبة المذكور آنفا، نجدهما يعودان إلى المفهوم القديم: مقام/ مقامة أي «كلام في التقوى والورع». وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الزمخشري (72) الذي، وإن بدا متأثرا بالهمذاني والحريري، فإنه ألف 50 مقامة يوجه فيها إلى نفسه مواعظ أخلاقية سماها كذلك نصائح الكبار وهي تهدف إلى البرهنة عن توبة الكاتب الذي قرر بعد مرض أصابه، أن يترك الأدب الدنيوي (73). ولكن، وبما أنه لم يستطع أن ينسى أنه نحوي فقد دون شرحا لتآليفه (74).

* ـ ونجد كذلك أديبين آخرين في القرن السادس الهجري الموافق للعاشر الميلادي نسبت إليهما مقامات ألفاها تقليدا للحريري، هما الحسن بن صفي الملقب بملك النحاة (75) والبغدادي أحمد بن جميل (76) والكتاب الوحيد الذي ذكره له ياقوت (77) هو كتاب المقامات.

* ـ وسرعان ما راج كتاب الحريري في اسبانيا حيث ألف له الشريشي (78) أشهر شرح. ويبدو أن المقامات بالأندلس قد حظيت بعد بعناية كاتب معاصر للحريري إلا أنه أصغر منه بقليل هو ابن الأشتركوي (79) فعارضها بالمقامات السرقسطية وقد اشتملت على العدد الذي صار تقليديا وهو 50 مقامة، وقد تكون حسب رأي ف. دي لاقرنجا، الوحيدة في اسبانيا المستجيبة للشروط التقليدية. زيادة على ذلك فإن العنوان الآخر الذي اشتهرت به وهو كتاب الخمسين مقامة اللزومية قد يكشف عن تأثير للمعري ولزومياته (80). وقد درس احسان عباس اثنتين منها تتعلقان بالنقد الأدبي (81). أمّا المقامات الأخرى فهي تستحق، بلا ريب، أن تدرس دراسة أدقّ.

في القرن السادس هـ/ العاشر م؛ كذلك ألف الوزير أبو

عامر بن الأرقم مقامة يمدح فيها أمير غرناطة المرابطي تميم بن يوسف بن تاشفين (82). وإذا ما تأملنا في الجزء الذي حفظه الفتح بن خاقان (83) وجدنا أن لهذا التأليف السجعي قرابة «بالرحيل في القصيدة» ولكن نشاهد فيه شخصية خيالية تحاور الكاتب حول الممدوح. وقد وضع الفتح بن خاقان نفسه (84) مقامة في شيخه البطليوسي (85) ويذكر ابن خير الأشبيلي (86) في فهرسته (87) سبع مقامات ألفها الوزير أبو الحسن سلام الباهلي. (88) والمقري من ناحيته ينسب (89) عددا منها إلى فقيه غرناطي يدعى عبد الرحمان بن أحمد بن القصير (90). ونذكر في القرن السادس هـ / الثاني عشر م، كذلك في اسبانيا (91) مقامتين للوادي آشي (92) إحداهما في مدح القاضي عياض (93). ولكن، خلافا للرأي الشائع، فإن هذا الرجل الشهير لم يكن مؤلف المقامة الدوحيّة أو العياضية الغزلية التي ألفها محمد بن عياض السبطي (94) والتي حفظ منها ابن سعيد بعض الأسطر. (95) وألف ابن غالب الرصافي مقامة في وصف القلم بقي منها جزء قصير نشره وترجمه ف. دي. لاقرنجا (131 - 7). ومن المرجح أن ابن محرز الوهراني (96) كتب في سوريا المقامة الفاسية التي يجيب فيها البطل عن أسئلة متعلقة بعدد من الأشخاص الحقيقيين الذين وصفوا في بضعة أسطر حادة اللهجة أحيانا (97).

* - ولا جدوى في التوقف عند المقامات الصوفية للسهروردي المقتول. (98) وهي تبحث في المصطلحات الصوفية، (99). ولا أيضا عند المقامات أو التوقف على طريق التصوف للسُّهروردي أبي حفص عمر (100). ولن نتوسع أيضا في الحديث عن مجموعات المقامات المنسوبة عن حق أو باطل (101) إلى ابن العربي (102) والتي تتحدث عن الأخلاق الصوفية.

* - أما أبو العلاء أحمد بن أبي بكر الرازي الحنفي الذي أهدى 30 مقامة إلى القاضي الكبير محي الدين الشهرزوري، فيبدو أنه ينتمي إلى نهاية القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، وهو يسعى إلى تقليد الهمذاني والحريري ويبتكر مثلهما بطلا وراويا ولكنه يستعمل لغة أبسط. وهو يستسيغ الوصف المليء بالنكت والذي لا يخلو من البذاءة وقد ألف مقامات زوجية يفسر بعضها البعض (103).

* - وبإمكاننا ذكر المقامة المولويّة الصاحبيّة للوزير الصاحب صفاء الدين وقد ألفها في بداية القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. في مواضيع تشريعية (104) ثم محاكاة لمقامات الحريري وهي المقامات الزينية وهي 50 مقامة ألفها الجزيري (105) سنة 672 هـ/ 1273م.

ويذكر بروكلمان (106) في القرن نفسه أسماء ابن الكَرَنْس (107) والبراعي (108) والقاضي حاشد (109) وكذلك الشاب الظّريف (110) صاحب مقامات العشّاق ذات النفس الغرامي (111) وابن الأعمى (112) صاحب المقامة البحرية (113).

أما معاصره ظاهر الكازروني (114) فيقابل بين راو وبطل يتجول به في بغداد واصفا له العادات القديمة في مقامته التي عنوانها: مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية وقد نشرها ك. وم. عواد في «المورد»: ج 8/ 4 (1979) 427 - 40. وتذكر لابن الصائغ الدمشقي (115) المقامة الشهابية ولكنها ضاعت.

* - وتعددت التآليف المحاكية في القرن الثامن هـ / الرابع عشر م) وانطبقت في كثير من الأحيان على المواضيع الدينية أو العائلية. ونجد أن ابن المعظم الرازي، ما زال، في سنة 730 هـ / 1229 م. يستعمل لفظة «مقام» التي وجدناها عند ابن قتيبة في «المقامات» الاثنتي عشرة (116)، ويمجد ابن سيد الناس (117)، التونسي الأصل الرسول وصحابته في المقامات العلية في الكرامات الجلية. ويسخر شمس الدين الدمشقي (118) الشكل في المقامة لخدمة التصوّف في المقامات الفلسفية والترجمات الصوفية وعددها 50 (119) ويشتمل ديوان ابن الوردي (120) وقد نشره فارس الشدياق في القسطنطينية سنة 1300 على مقامات ورسالة - مقامة بعنوان النّبا عن الوبا وصف فيها الوباء الذي ذهب به بعد ذلك بقليل (121). أما الكاتب المغربي الأصل أحمد بن يحيى التلمساني المكنى بابن حجلة (122)، فقد اشتهر في عهده بكتابة المقامات وقد بقيت منها مقامة غريبة عن الشطرنج أهداها إلى أرتوق ماردين الملك الصالح شمس الدين صالح وكان على الأرجح شديد الشغف بهذه اللعبة (123).

* - وعرف الأندلسي ابن المرابع (124) بمقامة العيد وقد نشرها العبادي (125) وترجمها ف. دي. لاقرنجا (126).

وبطلها شحاذ من بني ساسان يبحث عن أضحية يذبحها في عيد الاضحى ويمدنا النص ببعض المعلومات عن تاريخ غرناطة حيث اشتهر إذ ذاك أحد معاصريه الكاتب وهو ابن الخطيب (127). وفي إنتاج هذا الكاتب الأدبي الشديد الغزارة والتنوع نجد مؤلفات كثيرة تأخذ من المقامة ببعض خصائصها وخاصة منها نصوصا أربعة حللها آريي (128) وهي: **خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف (في وصف الرحلة) ومفاخرة مالقة وسلا (في مدح مالقة) ومعيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار ومقامة السياسة**. على أنّ النصين الأخيرين يمتان بصلة أمتن إلى المقامة. ففي **المعيار** (129) يقدم الكاتب مسافرا يصف 34 مدينة وقرية من مدن الأندلس وقراها وطبيبا يمدح 16 مقاطعة مغربية ويجد القارىء في هذا النصّ، وفي النص السابق أيضا مفاخرة أو مناظرة نجد لها أمثلة كثيرة في المقامات، ولكن هذا النوع الخاص اختفى في نهاية الأمر من المقامات، وتبدو الصلة بالمقامة التقليدية أمتن في **المقامة السياسية** (130) حيث **يمثل أمام هارون الرشيد شيخ زري المظهر يبدي له رأيه في حسن تدبير شؤون الدولة ويبين له واجبات الخليفة** (131).

* ـ وما دمنا في الأندلس فلنذكر كذلك النباهي قاضي الجماعة (132) في غرناطة وقد ضمن سنة 781 هـ / 1379م كتابه **نزهة البصائر والأبصار** شرحا لمقامته التي عنوانها «**المقامة النخلية**» وقد صاغها في قالب حوار علمي غامض متصنع بين نخلة وكرمة (133) وفي القرن الموالي سنة 844 هـ/ 1440م. ألهم الوباء الذي انتشر في هذا البلد عمر المالقي الزجّال **مقامته في أمر الوباء** وقد سجلها المقري في كتابه **أزهار الرياض** (134) وترجمها ف. دي. لافرنجا. وقد ألف هذا القاضي الشاعر كذلك **تسريح النصال إلى مقاتل الفصّال** التي قال عنها المقّري وقد أوردها مرتين (135) بأن العامة أقبلت عليها بشغف في حين أن الخاصة نبذتها لما فيها من مجون (136).

* ـ وقد خصّ بروكلمان بالذكر بعض كتاب القرن الثامن هجري/ الرابع عشر م من المشرق، وهم الشاذلي (137) والصفدي (138) صاحب الوافي، وقد كتب مقامة في الخمر وهي: **رشف الرحيق في وصف الحريق** (139) والبخاري (140).

* ـ أما القلقشندي (141) فقد دون في فصل من فصول **صبح الأعشى** (142) نصا للخوارزمي ومقامة من تأليفه هو وظيفة كاتب الديوان (143) وبطبيعة الحال لم يتوان كاتب خصب مثل السيوطي (144) عن الاهتمام بجنس المقامة، وقد استخدمه في شكل حوار ملغيا البنية التقليدية ومستغنيا عن البطل والراوي ليخوض في مسائل دينية ودنيوية ويتحدث عن مصير آل محمد يوم القيامة وأوصاف الطيب والأزهار والثمار مع تعرضه إلى مواضيع فاحشة. (145)

وقد أخضع معاصره ابراهيم بن محمد الحادوي بن الوزير الزّيدي المنتمي إلى جنوب الجزيرة العربية (146) هذا الشكل إلى مسائل دينية في **المقامة المنظرية والفاكهة الخبرية** (147) وقد صنع منافس السّيوطي أحمد بن محمد القسطلاني (148) نفس الصنيع في **مقامات العارفين** (149). وقد ذكر بروكلمان كذلك البركوي (150) والغزافي (151) والمارديني (152) والقواس (153) وله 9 مقامات (154) و الفيومي (155). ولا يذكر بروكلمان الكاتب الهندي [illegible] أبا بكر الحضرمي (156) الذي كتب 50 مقامة متأثرا فيها بالحريري (157).

* ـ وما زالت المقامة في عهد الانحطاط الأدبي الذي وسم القرنين الحادي عشر والثاني عشر هـ /السابع عشر والثامن عشرم، مستعملة للخوض في المسائل المتنوعة أشد التنوع. وفي سنة 1078 هـ / 1697م. ألّف جمال الدين أبو علي فتح الله بن علوان الكعبي القباني مقامة في الحرب التي خاضها حسين باشا وعلي باشا أفرا سياب البصري ضدّ الجيش التّركي الذي كان تحت قيادة ابراهيم باشا، وشرحها في **زاد المسافر** (158). ونجد كذلك أسماء الكاشي أو الكاشاني (159) والعريف (160) وبعبود العلوي الذي أنهى سنة 1128هـ / 1715م. (161) محاكاة للحريري يروي فيها «**الناصر الفتّاح**» 50 مغامرة في الهند «لأبي الظفر الهندي السياح» تحت عنوان **(المقامات الهندية)** كما نجد اسم الجزائري (162).

* ـ ويمثل هذا الجنس وقد تبلور بالمغرب محمد بن عيسى (163) ومحمد المكلاتي (164) وقد مدح في **المقامة البكرية** محمد بن أبي بكر الدّلائي (165) وهو ابن مؤسس الزاوية الدّلائيّة. (166) وقد وصف محمد المسناوي الدّلائي (167) هذه الزاوية ويبكي تخريبها في **المقامة الفكرية في محاسن الزاوية البكرية** وهي ذات بنية تقليدية وقائمة على بطل وراو (168).

* ـ وقد أثبت نموا (169) مخطوطا بعنوان **المقامة الرومية**

للبكري (170) وهي جزء من كتابه تفريق الهموم وتغريق الغموم في الرّحلة إلى الروم وقد استعمل عبد الله بن الحسين البغدادي السويدي (171) وابنه أبو الخير عبد الرحمان (172) هذه الطريقة (173) ليربطا بأسلوب هزلي سلسلة من الأمثال القديمة والحديثة بعضها ببعض. وقد فعل الأب ذلك في مقامة الأمثال السائرة (174) وفعل الإبن ذلك في المقامة الجامعة الأمثال العزيزة الإمثال (175).

* ـ وكما أن الحريري في الرسالتين السينية والشينية لم يستعمل سوى كلمات تشتمل على السّين والشّين، فإنّ عبد الله الإدكاوي (176) كتب المقامة الإسكندرية والتصحيفية حيث جمع بين أزواج من الألفاظ لا تختلف إلا في نقط الإعجام (177). وتتميز المقامة الدجيلية والمقالة العمريّة لعثمان بن علي العمري الموصلي (178) بعرض للعارف وتختص بتعديد للفرق الإسلامية وتعريف وجيز بها. وقد ذكر نيموا كذلك (يال ـ ل ـ 302) مقامات نثرية ممزوجة بالشعر لأحمد الأرمنازي (القرن 18).

* ـ وقد طرق يوسف بن سليم الحفني (180) موضوع التفاضل (181) في مقامة المحاكمة بين المدام والزّهور (182)، وهو كذلك صاحب المقامة الحفنيّة، (183) وقد جلب هذا الجنس الأدبي كذلك، اهتمام أحمد بن ابراهيم الرسمي الإقريطشي (184) فكتب المقامة الزُّلالية البشارية (185). كما أثرت عن البدري (186) مقامة ذات سجع وشعر.

* ـ وقد ألف الشاعر التونسي الورغي (187) 3 مقامات نشرها عبد العزيز القيزاني بتونس سنة 1972 وعناوينها: الباهية (وهي في مؤسس الزاوية الباهية سنة 1160 هـ/ 1747 م) والختانية (وهي بمناسبة ختان أبناء الباي علي بن الحسين سنة 1178 هـ / 1764م والخمرية (في مدح الباي نفسه سنة 1183/هـ 1769 م). وقد ألف معاصره الغراب (188) وهو تونسي كذلك 3 مقامات، اثنتين منها، وهما الهندية والباهية تشتملان على بطل وراو ولكن لا تتوفر فيهما شروط جنس المقامة كلها، أما الثالثة وهي العبائية أو الصابونية فليست سوى رسالة (189). وقد كتب تونسي آخر هو اسماعيل التميمي (190) مقامة في حق الشيخ سيدي اسماعيل قاضي الحضرة العلية بتونس نشرها الهادي حمّودة الغزي في مجلة الفكر (191). وان دراسة الغزي المقامة التونسية بين التقليد والتطور المرحلي نحو القصة (192) جديرة بأن تطالع باهتمام.

* ـ وبإمكاننا أن نذكر أيضا أسماء عبد الرحمان بن عبد الله السُّويدي (193) والبربير (194) وحمدون بن الحجاج الفاسي (195) وقد توجد له مقامة مخطوطة بعنوان المقامة الحمدونية في القاهرة (196). وفي المغرب أيضا أرسل أبو محمد عبد الله الازاريفي (197) إلى خليفة السلطان في «السوس» مقامة تتضمن بطلا وراويا وتصف الفوضى المستبدة بالمناطق الصحراوية في القرن 12 هـ/ 18م. (198). أما الزياني (199) فهو صاحب مقامة في ذم الرجال وهي ضد المتآمرين الذين أطاحوا بمولاي سليمان (200). وقد وضع مغربي آخر مشهور هو أكنسوس (201) مقامة ذات مسحة صوفية (202) ترمي إلى إبراز تفاهة أمور الدنيا. وتتضمن بطلا وراويا كما تشتمل على أشعار وحوار ووصف. (203)

* ـ وهكذا نصل إلى القرن 19 حيث يبرز أولا العطار (204) وأبو الثناء الألوسي (205) صاحب 5 مقامات بدون بطل ولا راو تتضمن نصائح إلى أبناء الكاتب، ومعلومات عن سيرته الذاتية ووصفا ونظرات في الموت (206). وقد طبعت على ألواح الحجر سنة 1273 في كربلاء ولكن لا يبدو أنها لاقت نجاحا كبيرا. (207)

* ـ وفي عهد النهضة بالذات عمل عدد كبير من الكتاب على إحياء هذا الجنس مع احترام القواعد التقليدية، لاعتقادهم أنه جنس من الأجناس المميزة للأدب العربي والكفيلة بإثارة اهتمام القراء والحث على إعادة استعمال لغة ثرية شملها الإهمال في القرون الماضية. وأشهر كتاب القرن التاسع عشر في هذا المجال هو اللبناني المسيحي ناصيف اليازجي (208) وقد قدم للجمهور بكتابه مجمع البحرين، ولغاية تعليمية محاكاة جيدة للحريري. وفي كتابه المشتمل على 60 مقامة (بدل رقم 50 المحتم) وقد شرحها هو بنفسه، يلتقي البطل والراوي في المدينة أحيانا، وفي الصحراء غالبا، إذ هي موطن اللغة الفصيحة التقليدي (209). ويذكر بروكلمان أيضا الجزائري (210) والهمش (211) وعبد الله باشا فكري (212) وقد اشتملت أعماله على مقامات عديدة منها المقامة الفكرية في المملكة الباطنية وقد كانت طبعت طبعة مستقلة في القاهرة سنة 1289 (213). وبالقاهرة أيضا نشرت سنة 1913 مقامات لمحمود رشيد

أفندي (214). وفي العراق، ذكر داود شلبي (215) مقامة في بغداد لعبد الله بن مصطفى الفيدي الموصلي (216). وفي لبنان وضع ابراهيم الأحدب (217) 88 مقامة ذات بنية تقليدية وبطل وراو لم تطبع بعد (218).

* ـ وفي سنة 1907 نشر محمد توفيق البكري بالقاهرة مجموعة مقامات بعنوان **صهاريج اللؤلؤ** أخذ منها عثمان شاكر بعض المنتخبات ضمنها سنة 1927 كتابه اللؤلؤ في الأدب.

* ـ ولا يسعنا هنا أن نتوسّع في الكلام عن **حديث عيسى بن هشام** للمويلحي. (219) وترجع طبعته الأولى في مجلد إلى سنة 1907. وقد درست هذه الرواية، وهي في آن واحد الصرح الأول في أدب القرن العشرين وخاتمة العقد في الأدب التقليدي، دراسات متعددة (220). ولنذكر بأن محاكاة لهذا النقد للأخلاق المعاصرة ظهرت قبل إنهاء نشره في مسلسل صحافي. وهذه المحاكاة بعنوان **ليالي سطيح** لحافظ ابراهيم (221) وقد أراد هو أيضا تقديم لوحة نقدية للمجتمع في قالب مقامة طويلة. ولكن حظه من التوفيق كان أقل. (222) ولم تر الوجديات لمحمد فريد وجدي المنشورة بالقاهرة سنة 1910 والمشتملة على 18 مقامة اهتماما كبيرا. (223) ومن الجائز أخيرا أن يكون عدد من كتاب النصف الأول من القرن العشرين ألفوا بعض المقامات على سبيل التمرين البلاغي أو لغرض محدد، إلا أنها لم تلفت انتباه النقاد ولا مؤرخي الأدب. نذكر منهم خاصة أمين الريحاني (224) وقد اشتملت **ريحانياته** (225) على المقامات الكبكجية حيث كان الراوي عنّة تبحث عن كتاب هزلي في مكتبة.

* ـ إنّ القائمة الآنفة الذكر لا يمكن أن تعتبر شاملة، فهي مبنية أساسا على فصل **مقامة** لبروكلمان في الطبعة الأولى لدائرة المعارف الاسلامية وعلى كتابه **تاريخ الأدب العربي** وقد استغل معلوماته قبل ذلك بلاشير وماسنو (226). وقد حاولنا إكمال هذا البيان بواسطة أعمال أقل قدما، ولكن، للوصول إلى نتيجة أحسن ينبغي تجريد التراجم المنشورة حديثا أو التي لم تنشر بعد وفهارس رصيد المخطوطات، والقيام بأبحاث في بعض مكتبات لم تُحص بعد ثرواتها. وبما أن قائمتنا ضبطت حسب ترتيب تاريخي تقريبي فقد غضضنا الطرف عن اثني عشر كاتبا متأخرا تقريبا لم يحددوا تحديدا دقيقا في الزمن. وقد ذكر بلاشير وماسنو الكتاب التالين: السّكّري (227) والخنيني (228) والحائري (229) والصاغاني (230) والشافعي (231) وابن ريّان (232)، وابراهيم بن علي بن أحمد بن الهادي (233) والأنطاكي (234) والمنيرّ (235) والحسيني (236) والرسعاني (237) والعمري الموصلي (238).

* ـ ولكن في الجملة، يبدو أن الابحاث شملت أكبر ممثلي هذا الجنس، فترتبت على ذلك بحوث ذكرت في قائمات المصادر والمراجع وتعاليق خصتها بها **دائرة المعارف** هذه، ولكن ـ إلى جانب الكتّاب الذين لم تعد مقاماتهم تعرف إلاّ بواسطة عنوان مخادع في كثير من الأحيان، أو عن طريق ملاحظة سريعة في بعض كتب التراجم أو غيرها ـ نجد من الآثار المحفوظة لعدد من الكتاب ما هو جدير بأن يدرس درسا معمقا إن لم نقل بأن تطبع حتى يتيسر للدارس أن يقيمه تقييما صادقا. فما سنقدمه من ملاحظات عامة ليس سوى ملاحظات جزئية.

* ـ وقد التزم الكتاب جميعهم، من خصائص المقامة الأصلية، السجع موقعا وغير موقع، ممزوجا بالأشعار، وكذلك، استعمال لغة تغلب عليها التعمية من فرط الصنعة تقليدا للهمذاني، وخاصة للحريري، وعلاوة على ذلك، فإن السجع، وهو كثيرا ما يدفع الى تلاعب لفظي، كبير، لا يتناسب مع اللغة البسيطة ولا سيما أن هدف كثير من الكتاب أن يستعرضوا ثروتهم اللغوية. وبقطع النظر عن هذه الخاصية، فإن وجود البطل والراوي لم يعتبر ضروريا دائما. بحيث إن الشخصيتين أصبحتا شخصية واحدة في عدد كبير من المقامات، التي احتفظ فيها بهذا التخييل.

* ـ لا شك أن المقامة، وهي من مشمولات الأدب، ترمي من الناحية النظرية، إلى الإمتاع وكذلك إلى الإفادة، إذ ليس من المقبول في الأصل، أن يخلو الأدب النثري من الغاية التعليمية. وبدلا من أن يوفر المحتوى هذه الغاية التربوية التعليمية، أصبح الشكل هو الذي يؤدي هذا الدور على حساب المضمون، وذلك بواسطة تراكم الألفاظ الغريبة والقليلة الفائدة تراكما يثقل على القارىء المتوسط وبواسطة تصنع بغيض وتعمية شديدة.

أما الهدف الأول، فكان من المفروض أن يتحقق، كما هو

الشأن في الأدب، بواسطة المزج بين الجد والهزل، وبواسطة الإهتمام الذي قدتثيره المغامرات المروية والعنصر المسرحي الذي توفره الشخصيتان الخياليتان. ولكن وقع للمقامة، مثل ما وقع للرسالة، التي كانت في الأصل وسيلة تقديم لبقة استعملها كتاب يملؤهم التواضع الكاذب، ثم تحولت شيئا فشيئا إلى تمرين بلاغي بحت، وكذلك المقامة، فهي لئن وفرت لبعض الكتاب وسيلة للتعبير عن آراء شخصية بواسطة استعمال أسلوب خيالي، دون التعرض إلى الخطر، فقد جعلت كتابا آخرين كثيرين يقتصرون على عرض معارفهم اللغوية مع مراعاتهم جانبا جماليا يضارع ما يسمى بالفن للفن. إن هذه النزعة هي ظاهرة من ظواهر حب مثقفي العربية للكلام الجميل. ويخيل إلينا أن الصيغة المنشودة لا تخفى في أغلب الأحيان إلا فراغا تاما. الا أنه ليس من المستحيل أن بعض التآليف التي تبدو أكثر خواء يمكن أن تخضع لقراءات مختلفة قد تكشف عن مستواها الحقيقي.

* ـ إن مؤلفي كتب تاريخ الأدب العربي عندما يتطرقون إلى الحديث عن المقامة يذكرون، عن جدارة، الهمذاني والحريري، في أثريهما اللذين يعتبران الركيزتين الأوليين في الطريق التي قطعها هذا الجنس الطريف. ثم يسكتون بعد ذلك، ولا يجدون طيلة القرون السبعة الموالية كاتبا واحدا جديرا بأن يكون ممثلا سنيا «للمقامة». وذلك بدون شك، دليل تدهور يؤسف له ولعل أبحاثا أكثر تعمقا من شأنها أن تخفف من حدة هذا الحكم القاسي. وعلى كل، وإلى أن يأتي ما يخالف ذلك، فنحن لا نظفربركيزة ثالثة رائعة إلا في القرن 19، يمثلها كتاب مجمع البحرين لليازجي، على أن تجديد القوى الذي أمد به هذا الكاتب جنس المقامة، لم يكن عاملا في ظهور مؤلفات قيمة، ولعل ذلك راجع إلى أن هدفه مفرط في التعليمية. على أن الركيزة الرابعة والأخيرة كانت من وضع المويلحي، وقد عد كتابه حديث عيسى بن هشام في عداد الروايات أحيانا. ولكن في عهده، أصبح السجع ممجوجا وأخذ الجمهور المثقف يجد لذة في مطالعة مؤلفات أجنبية في لغتها الأصلية أو مترجمة، وقد غدت تلهم الأدب العربي الحديث على حساب جنس أضحى في حكم المقضي عليه.

* ـ إنّ العنصر المسرحي الكامن في المقامات لم يستغل كما ينبغي إذ لا نجد من المسرحيين من استلهمه استلهاما شاملا أو أخرج بعض المقامات إخراجا مسرحيا. وقد زعم علي الراعي (239) أن مسرح الظل لابن دانيال (240) مرتبط بالأدب العربي عن طريق المقامة، وبين أن الطيب الصديقي المغربي اعتمد على المقامة المضيرية المشهورة وعلى فصول أخرى للهمذاني ليكتب مسرحيات لقيت رواجا كبيرا. ولكن ليس ذلك، كما لا يخفى، سوى محاولة معزولة لا يمكن أن تتحفز الهمم لمثلها الا مع جهد في التحوير مضن.

محاكاة المقامة في الآداب الأخرى:

* ـ إنّ نجاح هذا الجنس الذي ابتكره الهمذاني وبلوره الحريري كان ذا صدى كبير في أوساط الناطقين بالعربية حتى إن كتابا من الناطقين بلغات أخرى والمتصلين بالنصوص العربية اتصالا مباشرا فكروا هم أيضا في تأليف مقامات.

* ـ ففي بلاد فارس أعجب الجمهور إعجابا خاصا بالأربع والعشرين مقامة التي ألفها حميد الدين البلخي (241) سنة 551هـ/1156م محاكاة للأديبين العربيين الكبيرين (242)، وقد اشتمل الكثير منها على مناظرات بين شاب وشيخ أو بين سنّيّ وشيعي أو بين طبيب وفلكيّ، واشتمل البعض الآخر على وصف الربيع والخريف أو الحبّ والجنون أو على مجادلات تشريعية أو صوفية ولكن الشكل طغى فيها كليا على المضمون (243). ويبدو أن مثال حميد الدين لم يتّبع كثيرا، إلا أن الصحفي أديب المماليك (244) ألف مجموع مقامات (245).

* ـ وفي اسبانيا ترجم يهودا بن شلومو الحريزي (246) أولا مقامات الحريري إلى العبرية (247) ثم ألف 50 مقامة سماها سفر التحكموني. وفي هذه المقامات قلد الكاتب أسلوب الأصل المستلهم تقليدا لبقا بواسطة الاستشهاد بالتوراة. أما في المحتوى، فقد تبينا أن الكاتب استلهم مقامة لابن الشهيد ذكرناها آنفا (248).

* ـ وألف يعقوب بن ايليزار الطليطلي (249) معاصر الحريري عشر مقامات سماها مشاليم لها راو ولكنها بدون بطل، درسها شرمان تحت عنوان: أقاصيص يعقوب بن ايليزار الطليطلي السجعية (250).

يذكر ميلاس فليكروزا من ناحية أخرى، في كتابه: La

poesia sagrada hebraiscsespanola كتابا آخرين من كتاب يهود اسبانيا، يمكن تشبيه مؤلفاتهم بالمقامات.

* ـ وألف مطران نسيب ابديا شوُ/ ابديشوُ (251) سنة 1290 ـ 1291، محاكيا الحريري، 50 مقامة شعرية بالسريانية ذات محتوى ديني وعظي مقسمة قسمين، سمى القسم الأول «اينوش» والثاني «ايلي»، وقد فسر بنفسه، في شرح أنجزه سنة 1316، لغتها المتكلف فيها غاية التكلف والتي تكثر فيها الملاحن الشعرية (252) والأبيات التي يمكن أن تقرأ من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين (253). وقد نشر القسم الأول من هذه المقامات جبريل كرداهي في بيروت سنة 1899 تحت عنوان

Paradaisa dha edhen sen Paradisus Eden

Garmina auctore Mar Ebediso Sobensis.

* ـ لم يبلغنا أن من المقامات ما ألف باللاتينية أو الرومانية أو ترجم إليها في القرون الوسطى، ولكن من البين جدا أن «البيكارو» (254) بطل قصص المكدين الاسبانية يشبه من وجوه عدة أبا الفتح الاسكندري أو أبا زيد السروجي وأن رواج **مقامات الهمذاني** في اسبانيا، ثم مقامات الحريري خاصة، يجعلنا نفكر في تأثير مباشر أو غير مباشر للمقامة. على أن الأعمال التي أنجزت في هذا الاتجاه (255) لا تبدو بعد جازمة. وعلى عكس ذلك، فقد أثبت رومو (256) أن الحدث الأساسي: La zarillo de Tormes في La casa lobrég yoscura يمت بصلة متينة إلى نادرة ذكرها الابشيهي (257) ولكنها وجدت قبل ذلك عند البيهقي الذي قد يكون أخذها عن الجاحظ، وهكذا، فإن الطريق الطويلة المقطوعة من الفتى والمكدي، ومن المكدي إلى البيكارو، تمر على ما يبدو من المقامة. وإن هذه المسألة، مع مسألة أثر ألف ليلة وليلة كانت مؤخرا موضوع أطروحة ضخمة لمحمود طرشونة بعنوان **الهامشيون في المقامات العربية وقصص الشطار الاسبانية** (258)، اشتملت على مقارنة عميقة بين المصدرين المذكورين سابقا وأدب الشطار الاسبانيين، واشتملت على مقارنة عميقة بين المصدرين المذكورين سابقا وأدب الشطار الاسبانيين، واشتملت كذلك على قائمة مصادر ومراجع ثرية.

هوامش :

(1) انظر دائرة المعارف الاسلامية، وسنرمز اليها في بقية النص بـ: د.م.

(2) شعراء النصرانية، 573 البيت 6: «مقامات... اندية»

(3) بانت سعاد. ط. وترجمة باسي Basset، الجزائر 1910، البيت 41.

(4) شرح ديوان جرير. ط. الصاوي ـ القاهرة د.ت. 326 ـ البيت الأول من القطعة الثانية

(5) بدر التمام في شرح ديوان ابي تمام. ط. الاسود، بيروت 1347 هـ/1928م، ج1، ص 222، البيت 5.

6) ط. الحاجري 184، وانظر ترجمة بلاّ (pella) 289.

7) انظر د.م

8) انظر د.م.

9) ج 2. 333 ـ 43.

10) ت. 240 هـ/ 854 م.

(11) مروج الذهب ج 4 ص 441، الفقرة 1744، و ج 5 ص 421 الفقرة 2175.

(12) انظر د.م.

(13) W.J Prendergast مقامات بديع الزمان الهمذاني ـ لندن ـ مادراس 1915 اعداد وتقديم CE.Bosworth لندن ـ دوبلان 1973 ـ 11 ـ 14

(14) Etude sémantique sur le nom maqema, R. Blachère المشرق 1953 ص 646 ـ 52 واعيد طبعه في Analecta دمشق 1975 ص 61ـ7

(15) انظر د.م.

(16) انظر د.م.

(17) انظر د.م.

(18) المحاسن ط. شوالي Schwally ج 521،1 ـ 622،3 ـ 4

(19) انظر: Pellat Arabische Geisteswelt زوريخ ـ شتوتقارت 1969، حياة الجاحظ وأعماله بركلي ـ لوس انجلس، 1969 ـ النصوص 42 و 43.

(20) القرن 4 هـ/10م. انظر د.م.

(21) The mediaeval Underwold, the B anu - sasan in arabic society and literatur, C.E Bosworth Leyde 1976

(22) انظر الثعالبي، اليتيمة، دمشق 1885، ج 3 ص 176.

(23) انظر د.م. فصل حكاية.

(24) the genesis of the maqamat genre, A.F.L. Becton Journal of Arabic literature: 1971 ج 2 ص 1 ـ 12

(25) 329 ـ 384 هـ/ 939 ـ 994م ـ انظر دائرة المعارف.

(26) ط. زكي مبارك. القاهرة 1344. ج1 ـ ص 235، ط البجاوي، القاهرة 1972 ـ 1953 ج1، ص 261.

(27) ت 431 هـ/ 1022م، انظر د.م.

(28) انظر د.م.

(29) عدد 76 ـ ص 412 ـ 420/ 561 ـ 564.

(30) باريس 1931.

(31) R. Blachéreet P.Masnou الهمذاني، منتخبات من المقامات باريس 1957، ص 15.

(32) ت 460 هـ/ 1067م انظر د.م.

(33) ط. وترجمة بلا Pellat الجزائر 1953، ص 5

(34) انظر د.م.

(35) أبو بكر = 323 ـ 383 هـ/ 934 ـ 993م انظر د.م

(36) الملحق ج 1 ـ ص 150

(37) صبح الأعشى ج 14 ـ ص 128 ـ 138

(38) 495 ـ 562 هـ/ 1102 ـ 1166 م ـ انظر د.م.

(39) A. Mez ـ أبو القاسم... 1902.

(40) انظر د.م. الملحق.

(41) انظر دائرة المعارف فصل حكاية.

(42) 358 ـ 398 هـ/ 968 ـ 1008م انظر د.م.

(43) انظر د.م.

(44) جنس المقامة في St. Ise ج 43 ـ 1976، ص 25 ـ 51.

(45) الرسائل ـ بيروت، 1890، ص 390، 516.

(46) اليتيمة، دمشق 1885، ج 4، ص 168.

(47) الحريري: 446 ـ 516هـ/ 1054 ـ 1122م.

(48) انظر د.م.

(49) 382 ـ 426 هـ/ 992 ـ 1035م، انظر د.م.

(50) ط. بطرس البستاني، بيروت 1951، ص 172 ـ 174.

(51) Literatura arabe J. Vernet، برشلونة. د.ت. ص 114.

(52) انظر احسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت 1391 هـ/ 1971م، ص 460 ـ 469

(53) Maqamas y risalas andaluzas, F. de la Graja

(54) ت ـ 405 هـ / 1014م.

(55) انظر بروكلمان، ج 1، ص 95، وبلاشيرو ماسنو، المرجع السابق، ص 39، رقم 1.

(56) بروكلان، ج1، ص 524.

(57) ابن بسام الذخيرة، ج 1، ق 2 ص 273 ـ 288، و F. de la Graja، المرجع المذكور آنفا ص 63 ـ 77.

(58) الذخيرة ج 1، ق 2 ص 95 ـ 104 F. de la graja ص 81 ـ 118.

(59) الذخيرة، ج 1، ق 2 ص 246 ـ 257.

(60) 443 ـ 483 هـ/ 1051 ـ 1091م. انظر: R. Arié ج 9/2، ص 204 ـ 205.

notes sur la maqama andalous dans Hesperis - Tamouda, ج 9/2 ص. 204 ـ 205

(61) ت حوالي 460هـ/1068م. انظر د.م...

(62) بروكلان، الملحق ج 1، ص 885.

(63) 410 ـ 485هـ / 1020 ـ 1092م، انظر د.م.

(64) ط. اسطنبول 1331

O. Rescher Beitrage zur maqamen - Literatur

ج 4، ص 123 ـ 152 ترجمة J.A., Ce. Huart السلسلة، 10، ج 12 (1908) ص. 435 ـ 54.

(65) 446 ـ 516هـ/. 1054 ـ 1122م. انظر د.م.

(66) Les séances d'El - Aouali. textes arabes en: G. Faure et G. Delphin dialecte maghrébin de muhammad çabih alfi, 1, J.A.

السلسلة 11، ج 2 (1913)، ص 285 ـ 310 ـ ج 3 (1914)، ص 303 ـ 374، ج 4 (1914)، ص 307 ـ 378

(67) انظر Prendergast ص 22 ـ 25 و Grussard

Etudes sur les séances de : Hariri

(باريس 1923، بلاشير وماسنو، ص 42 ـ 46).

(68) ت 505هـ/ 1111م.

(69) مخطوط برلين ج1/ 8537.

(70) ت. 562هـ/ 1167م انظر د.م.

(71) حاجي خليفة رقم 12702.

(72) 467 ـ 538 هـ/ 1143 ـ 1074م. انظر د.م.

(73) انظر بروكلمان، الملحق 1، ص 511، وبلاشير وماسنوس 40ـ 41، ط. القاهرة 1312، 1325، ترجمة Rescher و Beitrage، ج 6، ص 13 ـ 19.

(74) ياقوت، معجم الادباء، ج 19 ص 133.

(75) 489 ـ 568 هـ/ 1095 ـ 1173م. انظر ياقوت، معجم الأدباء، ج 8 ص 123 ـ 124، والسيوطي، البغية ص 220.

(76) ت. 577هـ/ 1182م.

(77) معجم الأدباء، ج 2، ص 282.

(78) ت. 619 هـ/ 1222م. انظر د.م

(79) ت. 538 هـ/ 1143م.

(80) انظر لزوم ما لا يلزم، العبادي في RIEEIM ج 2، ق 1 ـ 2 (1954)، ص 161.

(81) بخصوص المخطوط، بروكلان، الملحق 1، ص 543.

(82) انظر R.Arié المرجع المذكور، ص 206.

(83) قلائد العقيان، ط، باريس، اعداد تونس 1966، ص 153 ـ 154.

(84) ت. 529 هـ/ 1134م انظر د.م.

(85) H.Derenbourg مخطوط الاسكوريال، ص 538.

(86) 502 ـ 575 هـ/ 1108 ـ 1179م. انظر د.م.

(87) ص 382 ـ 450.

(88) انظر العبادي، الفصل المذكور، ص 162 و R. Arié، الفصل المذكور، ص 205.

(89) ازهار الرياض، ط. القاهرة 1361 هـ/ 1942م، ج 3، ص 15.

(90) ت 576 هـ/ 1180م. انظر Arié،ص 206.

(91) ابن الابار، التكملة، ص 407.

(92) ت. 553 هـ./ 1158م.

(93) 476 ـ 544 هـ/ 1083 ـ 1149 م انظر د.م.

(94) ت 575 هـ/1179م.

(95) انظر F. de la Granja المرجع المذكور، ص 121 ـ 128.

(96) ت. 575 هـ/ 1179م.

(97) ط. أعراب، في البحث العلمي (الرباط)، ص 195 ـ 204.

(98) رقم 5 (1965) ت 587 هـ/ 1119م انظر دائرة المعارف.

(99) بروكلان، الملحق 1، ص 783.

(100) ت 632 هـ/ 1234م.

(101) انظر يحيى، تاريخ اعمال ابن العربي وتصنيفها، دمشق 1964، الأرقام 1415 و 1416

(102) ت 560 ـ 638 هـ/ 1165 ـ 1240م. انظر د.م.

(103) Beitrage, Reisher ج 4 ـ ص 1 ـ 115

(104) بروكلان، الملحق ج 1، ص 490، ط. Beitrage, Rescher ج 4، ص 153 ـ 99.

(105) ت 701هـ/ 1301م. انظر الملحق.

(106) ج 1 ص 278.

(107) حوالي سنة 672 هـ/ 1273م

(108) حوالي سنة 674 هـ/ 1275م.

(109) حوالي سنة 690 هـ/ 1291م.

(110) 661 ـ 688هـ/ 1263 ـ 1289م.

(111) بروكلمان، الملحق ج 1 ـ ص 458.

(112) ت. 692هـ/1293م.

(113) بروكلمان، الملحق، ص 445.

(114) ت. 697 هـ/ 1298م.

(115) 12 ـ 645 ـ 722 هـ/ 1247 ـ 1322 م انظر د.م.

(116) ط. الحرايري، باريس 1282 هـ/ 1865م، تونس 1303، بروكلمان ج 2 ص 192، الملحق ج 2، ص 255.

(117) ت. 734 هـ/ 1334م، انظر د.م.

(118) ت 727 هـ/ 1327م.

(119) بروكلمان، الملحق، ح 2، ص 161.

(120) 689 ـ 749 هـ/ 1290 ـ 1349م، انظر دائرة المعارف.

(121) بروكلمان، ج 2، ص 140، والملحق 2 ص 174، 175.

(122) 725 ـ 776 هـ/ 1325 ـ 1375م. انظر د.م.

(123) بروكلمان ج 2 ط. ج، ص 65 ـ الملحق، ج 2، ص 5 و J. Robson

A. Chess maqama in the Rylands Library, dans Bull. John Rylands Library

ج 36 (1953)، ص 111 ـ 127.

(124) ت 750 هـ/ 1350م. انظر د.م

(125) في RIEEIM ج 2، ص 1 ـ 2 (1954)، 168 ـ 173.

(126) المرجع المذكور آنفا، ص 173 ـ 199.

(127) 713 ـ 776 هـ/ 1313 ـ 1375م. انظر د.م

(128) ملاحظات 207 ـ 214.

(129) ط. العبادي، مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والاندلس، الاسكندرية 1958، ص 69 ـ 115.

(130) المقري، نفح الطيب، ط القاهرة، ج 134،9 ـ 149.

(131) انظر

Alittleknown work ou politics by lisan al- Din D.M.Dunlop b. al-Hatib dans Miscelavea de estudios arabes y bebraicos ج 1/8 (1959) 47 ـ 54

(132) انظر د.م.

(133) انظر R.Ariét، المرجع المذكور آنفا، ص 212 ـ 213.

(134) ط. السقا... القاهرة 1939 ـ 1942، ج 1 ـ ص 125 ـ 32.

(135) الازهار، ج 1 ص 117 ـ 24، ونفح الطيب، ط. القاهرة، ج 6 ص 345 ـ 50.

(136) انظر د.م.

(137) 702 ـ 60 هـ / 1302 ـ 58م الملحق 2، ص 148.

(138) 696 ـ 764 هـ/ 1296 ـ 1363م. انظر د.م.

(139) الملحق ج 2، ص 29.

(140) 791 هـ/ 1389م ـ الملحق 2، ص 289.

(141) ت. 821 هـ/ 1418م. انظر د.م.

(142) ج 14، ص 110 ـ 38.

(143) انظر C.E. Bosworth

A maqama on srcretary ship: al - qelques hanati al - Kawa- kibal - durriyya fi'l manàqib al- badriyya

في 13505، ج 37/2 (1964) ص 291 ـ 8

(144) 849 ـ 911 هـ/ 1445 ـ 1505م. انظر د.م.

(145) أنظر Zu Sjuti's Magamen Recher في Z.D.M.G، ج 73 (1919) ص220 ـ 3، وبروكلمان، الملحق 2، ص 183، 187، 197، 198 و Nemroy،
Arabic Mss in the yale University library, New Haven 1956.

(146) ن ت . 914 هـ/1508 م .

(147) بـروكـلـمان ، ج 2، ص 188، الملحق 2، ص 248، و Nemoy ، المخطوط 366 . ص 140 ـ . .

(148) ت 923 هـ/ 1517 م .

(149) بروكلمان ، ج 2 ، ص 73 .

(150) 929 ـ 981 هـ/1523 ـ 73 م . الملحق 2 ، ص 658.

(151) حوالي 997 هـ/1589 م، الملحق ، ج 2، ص 383 .

(152) ت . حوالي 1000 هـ/1591 م . الملحق ج 2، ص 383 .

(153) ت . حوالي 1000 هـ/1591 م .

(154) ج 2 ، ص 272، الملحق 2 ، ص 383 .

(155) ت 1022 هـ/1614 م ، الملحق ج 2 ـ ص 486 .

(156) آخر ق 10 هـ/16م.

(157) انظر L.Cheikho، مجاني الأدب، ج 6 ـ ص 76 ـ 8 و R.yebied et M.J.L.
Young: Arabic literature in India: Troo maqamat of Abu Bakr al-hadrami في Studios in Islam 1978، 14 ـ 50.

(158) ط. بغداد، 1924، بروكلمان، ج 2، ص 337، الملحق 2، ص 501.

(159) 1007 ـ 90 هـ/ 1598 ـ 1679 م ، الملحق ج 2، ص 585

(160) ت. 1125 هـ/1713م. الملحق ج 2، ص 630.

(161) ملحق ج 2، ص 601.

(162) 1050 ـ 1130 هـ/ 1640 ـ 1718م، الملحق ج 2، ص 586.

(163) ت. 990 هـ/ 1582م.

(164) ت ـ 1041 هـ/ 1361م.

(165) ت ـ 1021 هـ / 1612م.

(166) انظر الاخضر، الحياة الادبية بالمغرب الاقصى في الدولة العلوية 1075 ـ 1311 هـ/ 1664 ـ 1894م، الرباط 1917، ص 42.

(167) 1072 ـ 1136 هـ / 1661 ـ 1724م ـ النظر د.م، الملحق، دلاء.

(168) انظر الأخضر، المرجع المذكور ص 156 ـ 8.

(169) Nemoy†، المرجع المذكور، L - 182 .

(170) 1099 ـ 1162 هـ / 1688م ـ 1749م، انظر د.م.

(171) ت. 1174 هـ/ 1760م.

(172) ت. 1200هـ / 1786م.

(173) بروكلمان ج، ص 374 ـ 377 والملحق ج 2، ص 508.

(174) القاهرة، 1324.

(175) مخطوط، برلين 8582/3.

(176) ت ـ 1184 هـ/ 1770م.

(177) بروكلمان، ج 2، ص 238.

(178) ت. 1184 هـ / 1770م

(179) بروكلان، الملحق 2، ص 500، و Rescher, Beitrage† ج 4 ، ص 191 ـ 285 حيث نجد نقولا أخرى من هذا المقال.

(180) ت. 1178 هـ/ 1764م.

(181) انظر Ragstreitliteratur، (1908) CLV/4, SBAKWIEN † Steinschneider وبروكلان في Mel. Gerenbourg† 231، وبلاشير وماسنو، 48، والإحالة 2 و H. Massé
Du genre lettéraire (débat) en arabe et en persan, 1961, 4 , Cahiers de civilisation médiénale.

(182) مخطوط برلين، 8580.

(183) 1B.M.†/1052، وبروكلان ج 2، ص 283، والملحق 2، ص 392.

(184) 1106 ـ 79 هـ/ 1694 ـ 1783م.

(185) بروكلان ج 2 ص 430.

(186) ت. 1215 هـ / 1800م.

(187) ت 1190 هـ/ 1776م.

(188) ت. 1185 هـ/ 1771م.

(189) انظر الهادي حمودة الغزي «الأدب التونسي في العهد الحسيني»، تونس 1972، ص 95 ـ 97 وص 154 ـ 60 عن الورغي.

(190) ت. 1284 هـ / 1832م

(191) مجلة الفكر، ج 7/25 (أفريل 1980)، ص 25 ـ 9.

(192) المرجع السابق 27/5و6 (1982) ص 33، 9، و96 ـ 103.

(193) 1134 ـ 1200 هـ/1721م. الملحق 2، ص 374.

(194) 1160 ـ 1226 هـ/ 1748 ـ 1811م . الملحق 2 ص 750.

(195) 1174 ـ 1232 هـ/ 1760 ـ 1817م. الملحق 2، ص 875.
(196) الأخضر، المرجع المذكور آنفا، ص 282.
(197) ت. 1214 هـ/ 1799 ـ 1800م.
(198) النص في «البحث العلمـــي» ج 8/2 (1396/1976) ص 166 ـ 72.
(199) 1147 ـ 1249 هـ/ 1734 ـ 1833م.
(200) الأخضر، ص 323.
(201) 1211 ـ 94 هـ/1796 ـ 1877م، انظر د.م.
(202) مخطوط الرباط. DÆ .1270
(203) الأخضر ص 343 ـ 5.
(204) ت. 1250 هـ/ 1824م؛ بروكلمان الملحق 2، ص 720.
(205) 1217 ـ 70هـ/ 1802 ـ 53م.
(206) انظر بروكلمان، ج 2، ص 498، الملحق 2، ص 786 د.م.ج. الألسوي.
(207) انظر: البصير، نهضة العراق الأدبية، بغداد 1365 هـ/ 1946م. ص 230 ـ 4.
(208) 1800 ـ 1871م. انظر د.م. اليازجي.
(209) انظر أيضا بلاشير وماسنو، ص 49 ـ 50.
(210) الملحق 2، ص 758، وج 3 ص 379.
(211) الملحق 3، ص 338.
(212) ت 1307 هـ/ 1890م. انظر د.م.
(213) بروكلمان الملحق، 2 ص 475، والملحق 2 ص 722.
(214) الملحق 3، ص 85.
(215) مخطوط الموصل، 299.
(216) آخر القرن التاسع عشر المسيحي.
(217) 1242 ـ 1308 هـ/ 1826 ـ 1891م. انظر د.م.
(218) انظر جبور عبد النور، دائرة المعارف ج 7 ص 172.
(219) 1868 ـ 1930، انظر د.م.
(220) انظر قائمتها في Beitraige zur neurabischen literatur, G. Wid-mer ج 4، في WI† ، (1954) ص 57 ـ 126، و H. Pérés† في Mélanges Massignon † ج 3، دمشق 1957، ص 233 و Katarev, Pisatelli†Egipta† ج 20، موسكو، 1975، 157 ـ 9.
(221) 1872 ـ 1932.
(222) انظر H. Pérés† في Kostarev. (4 - 1943) B.ET. GR X المرجع المذكور أيضا ص 7,104.
(223) انظر رغم ذلك مجلة المباحث التونسية، عدد 31.
(224) 1876 ـ 1940. انظر د.م.
(225) 1956، ج 2، ص 83 ـ 86.
(226) المرجع السابق، ص 123 ـ 9.
(227) بروكلمان، الملحق 2، ص 906 .
(228) الملحق 2، ص 908.
(229) Beitrage, Reschert† ج 4، ص 328.
(230) المرجع السابق ج 4، ص 335.
(231) الملحق 2، ص 908.
(232) الملحق، 2، ص 909.
(233) الملحق 2، ص 909.
(234) Reschert†، ج 4، ص 116.
(235) الملحق 2، ص 1010.
(236) Reschert†، ج 4، ص 311.
(237) Rescher"† ج 4، ص 339.
(238) Rescgert†† ج 4، ص 199.
(239) R. C. Gstle , Some aspects of modern Arabic drama War-mister, Studies in modern Arabic literature. 1975، ص 172 وما بعدها.
(240) انظر د.م.
(241) ت. 559 هـ/ 1164م.
(242) حاجي خليفة، رقم 12716، طبعة حجرية، طهران وكانبور.
(243) انظر Du Genre (Débat), H. Massé ، ص 143 ـ 4.
(244) ت. 1917.
(245) Browne ، ج4، ص 349.
(246) 1165 ـ 1225م.
(247) سنة 502 هـ/ 1205م.
(248) انظر S.M. Stern †، تبريز، ج 17 (1946) ص 87 ـ 100، و J. Schirman† المرجع السابق، ج 23 (1952)، ص 198 ـ 202، و J. Ra-sahbi† المرجع السابق، ج 26 (1957)، ص 424 ـ 39 وقد ترجم Kraft †هذا المؤلف الى الألمانية ترجمة جزئية، انظر Literatur blatt des orients† ، ج 13 (1840)، ص 196 ـ 8، ج 14، ص 213 ـ 5 وانظر Ehrensaulem L. Dukes فينا، 1873، ص 492 ذلك قبل أن ينشره † P. Lagarde بعنوان Iudae Harizzi Macamae †† 1881Grottingen، ط. 2، هانوفر 1924.
(249) بداية ق 13م.
(250) انظر Lévi- Rroençal, Etudes d'orientalisme 2 ص ـ 285 م ـ 97
(251) ت، 1318م.
(252) Acrostiches : وهي قصائد منظومة بطريقة تجعلك إذا ما قرأت قراءة عمودية مجموع الحروف الأولى من أبياتها وجدت الكلمة المتخذة موضوعا للقصيد .
(253) انظر Littérature Syriaque, chabot باريس 1934، ص 141 .
(254) Le picaro .
(255) خاصة من طرف Origines de la novela, Menendes pe-layo 1943، ج 1، ص 65 وما بعدها، و Del Lazarillo a Quevedo, A.G.P. مدريد 1946، ص 3 ـ 9 .
(256) Langues néo-latines - Notes au lazarillo A. Rumeau عدد 172 ماي 1965
(257) المستطرف ـ الترجمة . ج 2 ـ ص 670 .
(258) تونس 1982.

دراسة

الحمق والجنون في التراث العربي

احمد الخصخوصي

من الظواهر التي أعثر عليها استقراء بعض المواطن من التراث العربي ظاهرة الحمق والجنون اذ تردد ذكرها وتناثرت اخبارها في المؤلفات على اختلاف اتجاهاتها وتباين حقولها المعرفية.

ولعل مما يحفز الرغبة في مثل هذا الموضوع ان الظاهرة المتصلة به ـ فضلا عن طرافة منحاها ـ تطفح دلالات وتزخر ثراء.

ومما يدعو الى الحرص على دراستها فضل حرص ان هذا الحقل الذي يكاد يكون بكرا(1) ـ على تعدد جوانبه ووفرة مضامينه ودقيق آلياته وجليل وظائفه ـ لم يلتفت اليه الالتفات المنتظر ولاحظى بما يستحق من عناية الباحثين، فلم ينتفض عنه غبار الترك ولا انقشعت عنه سحائب النسيان.

وقد اقترن الحمق والجنوب اقترانا طبيعيا من جهة ان حقليهما الدلاليين متداخلان آنا متلابسان آونة مثلما تدل على ذلك اصولها سواء طبقا لما تشهد به معاجم اللغة(2) او وفقا لما يقدمه التعريف الاصطلاحي باعتبار الحمق نقصا في العقل والجنون فقدا له(3).

وقد الفي المؤلفون وهم لا يكادون يفرقون بين الحمقى والمجانين(4) ولا يميزون التمييز الصارم بين مفهومي الحمق والجنون(5) فهم يجمعون في غير حرج هؤلاء واولئك ويعوضون في غير ارتياب هذا المفهوم بذاك.

وفضلا عن ذلك، لم يتحد الحمق والجنون في المنطلق فقط ولا ائتلفا في السيرورة فحسب بل تطابقا في المآل أيضا حين وظف الأمران توظيفا متحد الأهداف.

ولئن وقفت منهما الحضارة العربية الإسلامية موقفين متباينين في البدء، (6) فإنها لم تلبث ـ بفعل ما حدث من تغيّر وحكم ما حصل من تطور ـ أن وحّدت موقفها منهما فاحتضنتهما سويا(7) بعد أن كانت تجتهد في إبعاد الحمقى وتحرص على تقريب المجانين.

من هنا يحسن بالمرء أن يتبع في هذه الدراسة حركة مراوحة دائبة بين القطبين المشار إليهما خاصة أن بينهما صلات تتعلق بالحقول اللغوية وميادين التعامل ومجالات التأليف. فما هو مفهوم الحمق والجنون في الأدب والحضارة ؟ وكيف تناولها الأثر العلمي ؟ وما هي الصور التي خرج فيها الحمقى والمجانين وكيف كانت معاملات الناس لهم ممارسة وتصورا ؟ وفيم وظفت ظاهرة الحمق والجنون ؟

سنحاول أن نجيب عن هذه المسائل إجابات مجملة لا للقنوع بها غرضا والرضى بها مآلا، بل لتجاوز

ذلك وإدراك ما تنطق به من معان وما تخفيه من مواقف فمن مطامحنا ـ في هذا المقام ـ أن يتعدى غرضنا دراسة الظاهرة وتحليل عناصرها واستيضاح جوانبها وتفسير آلياتها لينطلق بنا التأويل إلى استكشاف ما أمكن من مميزات الحضارة العربية الإسلامية واكتناه ما تيسر من معرفة حقائقها خاصة وقد ظلت مواطن منها يكتنفها الإهمال ويلفها الغموض، فبقدر ما نسعى إلى تحديد معالم هذه الظاهرة الإجتماعية في صلب المجتمع العربي الإسلامي نرمي إلى ترسم ما اختص به سلوك الضمير الإجتماعي إزاء هذه الظاهرة وتميزت به تصوراته ونعني بذلك نوع تفاعل العقلية العربية الإسلامية مع نموذج من الفئات الخارجة عن المألوف ذلك أن الظاهرة الإجتماعية تنمو عادة وتتطور وتتحدد معالمها وفق إحساس الجماعة بها وتفاعلها معها.

وقد قادنا ذلك إلى أن اطلعنا على ما أمكن من معاجم اللغة وأجلنا النظر في القرآن وتفسير المفسرين والسنة وآراء الفقهاء وتصفحنا ما تيسر من آثار العلماء وكتب التاريخ وتلبثنا بعض التلبث حين تعلق الأمر بأمهات كتب الأدب يحدونا في ذلك السعي إلى جلو ظاهرة الحمق والجنون ومحاولة الوقوف على دلالاتها المحتملة فتبين أن غزارة الألفاظ الدالة على معاني الحمق وثراء المعجم العربي(8) في التعبير عن هذه الظاهرة من الأمور التي تلفت الإنتباه ويستدعي تأويلا يتعدى التبريرات اللغوية المتعددة(9) ويتجاوز التفسيرات الآلية المعتادة.

وأهم ما يمكن استنتاجه هو أن العرب أخذوا أخذا بما يتصل بالحمق وشغلوا بمظاهره وعنوا بمعاينه إذ أحسوا بهذا الأمر إحساسا حادًا آنا ووعوا مفهومه وعيا راقيا آونة.

ومن الجائز أن تكون بيئتهم الطبيعية وظروفهم الإجتماعية في عمومها ومناخهم الثقافي بصفة خاصة من الدواعي التي حملتهم على عدم التسامح في ما يتعلق بعدد من العيوب والنقائص من بينها الحمق. فقد كانت حياتهم ـ في مجملها ـ تتطلب منهم الكثير من الخصال والفضائل كالفطنة واليقظة والذكاء والقوة والشجاعة والحمية والغيرة والأنفة والنجدة والحزم والقدرة والمبادرة والعزم والمضاء في الأمور.

وكأن ظاهرة الحمق ـ باعتبارها مناقضة للخلال المتقدمة أو مانعة لإجرائها ـ قوبلت بقدر من العنف يشي به السجل اللغوي وينم عنه. فكان موقف العرب حاسما في قوته متشددا في صرامته فقد قبح منظر الأحمق رؤية ورؤيا وكره مظهره وشنئت أفعاله وأدينت صفاته ولعنت أخلاقه، وبدا العرب ـ في تعقبهم لمعاني الحمق الكثيرة ومطاردتهم لصفات الأحمق مختلفة المستويات وإرسالهم للأحكام المهجنة المحقرة ـ وكأنهم يعافون كثيرا ويعيبون مليا.

وكأنهم ـ لفرط تفطنهم لهذه الظاهرة وشدة تيقظهم لمظاهرها تصويرا وتقويما ـ يشمئزون من كل خلل ويتقززون من كل نقص، وإذا بهم ـ لتحفز حواسهم وحساسية أذواقهم وتنبه مداركهم وانتقادهم لكل المظاهر المعيبة ـ يشترطون على أنفسهم الشروط الصعبة ويتشددون في حق ذاتهم التشدد القاسي وكأنهم يحرصون الحرص الذي لا مزيد عليه على أن يسلم الفرد من صفات الحمق البغيضة ويسلم من عيوبه المشنوءة وينقى نقاوة تامة من أدران الحيوان ويصفو صفاء كليا من نقائص البشر ويتجرد لمعانقة صورة الإنسان المنشود الذي يجمع ـ في تناسق فريد وانسجام عجيب ـ قوة البطل وشجاعة الأليس ومروءة الكريم وحدس الذكي وإلهام العبقري وسمو الملاك.

وكأن العرب يودّون جعل الكمال المطلق جسما

مجسما تتوازن فيه الخلال توازنا دقيقا وتأتلف فيه الخصال ائتلافا غريبا حتى يعانق الإنسان المثالي صورة وجوهرا وكأنما شغلهم الشاغل وهاجسهم الأكبر الإنسانية في أنصع حللها والكمال في أجلى مظاهره والمطلق في أرحب أبعاده والمثالية في أبهى صورها.

على أنه بقدر ما قبحت الحمق حواسهم ومجته أذواقهم وحطته تقديراتهم وأدانته أحكامهم لقي الجنون بخلاف ذلك. وقد تجلى هذا الأمر خاصة في ضمور الأحكام الإجتماعية التي يمكن أن تطلق على الجنون وغياب المعايير الأخلاقية التي يجوز أن تقاس بها أفعال المعتوه وتقدر بها قيمته. فامتناع الناس من إطلاق ألسنتهم في المجنون وتعففهم من تعييره من الأمور الدالة على تحفظ وتسامح كثيرا ما يرتقيان إلى مرتبتي الرأفة والإشفاق. لكن الأغرب من ذلك كله أن يستقبل الجنون ـ ان على مستوى المعاملة أو على مستوى التمثل ـ بأنصباء من الرهبة والمهابة، وهذا الأمر راجع إلى ذات المنطق الذي حكم تمثلهم لمفهوم الحمق وتعاملهم مع ظاهرته. فالمجنون ـ إذ يتصل في معقولهم بعالم الغيب فيطرق عددا من أبواب القدر ويكشف جملة من ألغاز الكون ـ يعرف ما لا يعرفون ويفقه ما لا يدركون، لذلك لا يجدون بدا من تقدير ما له من ملكات إدراكية وطاقات إلهامية، ولذلك أيضا يقفون من الجنون موقفا فيه نصيب من الرهبة وقدر من التقديس لما له من طابع مثالي يكاد يلامس حدود المطلق.

وقد كان الحمق والجنون موضوعا من مواضيع النشاط العلمي عند العرب، اهتم به العلماء اهتماما مخصوصا فوضعوا له مصنفات تنزع إلى ضبط الأسباب الموضوعية وتشخيص طرق تضمن التوقي ووسائل تكفل العلاج، لكن تأرجح هذه الظاهرة بين العوارض المادية والخصائص النفسية العقلية حال دون توصلهم إلى تشخيص سبل العلاج تشخيصا يضاهي ما انتهوا إليه في سائر الأمراض والعلل، كما أن وسائل العلم المحدودة ـ وإن اعتمدت التجربة الإختبارية ـ ظلت عاجزة بعض العجز عن الإلمام بهذه الظاهرة إلمام المتيقن والإمساك بناصيتها إمساك الواثق وإخضاعها الإخضاع التام لقواعد العلم المضبوطة ونظمه الصارمة.

ومما ساعد على عدم الإهتمام بهذه الظاهرة الإهتمام المطلوب ـ على المستوى الطبي ـ إختلاف مثل هذه العلة عن سائر الأمراض في تصوّر الضمير الإجتماعي إذ هي دون بقية الأدواء خطرا وتهديدا للبقاء خاصة والضمير الإجتماعي يتعامل مع مثل هذه العلل تعاملا أقرب ما يكون إلى الحسية.

ومعلوم أن الإهتمام بالأمراض يزداد إرتقاء كلما تطورت المجتمعات وتشعبت فروع الإختصاص العلمي ودقت مواضيعه، ولعل معالجة الأحمق والمجنون لم تكن من أولى مشاغل الناس الصحية والإجتماعية.

ولئن ضمر التصور العلمي لمثل هذه العلة بعض الضمور وتقلص التعامل الموضوعي معها بعض التقلص أحيانا فقد تركا المجال للتصور الغيبي كي يفعل فعله ملءا للفراغ المعرفي فكان أن أنزل المجتمع المجنون خاصة ـ في أفعاله وأقواله ـ منزلة وسطى بين العالم المنظور والعالم غير المنظور فانفتح الباب لمظاهر من التأويل لم تلبث أن أسست حول المجنون جملة من المواقف الإجتماعية رجعت صداها كتب الأدب.

أما في ما يتعلق بالتعامل في بعديه الإجرائي والتمثلي، فقد خرج الأحمق في صور قبيحة كأشد ما يكون القبح ـ إن في الشكل وإن في الجوهر ـ وقد أظهرت ذلك ـ زيادة على ما حفل به السجل المعجمي ـ الكنايات والأمثال والأشعار وأبرزته حكم الحكماء

ووصايا الوعاظ ومقولات الفلاسفة وسخرية الأدباء ومواقف العقيدة ـ سواء بالتصريح أو بالتلميح ـ فألفي الحمق وكأنه سبة يسب بها الناس ولعنة تنزل بالأنسان وذويه.

لذلك كره العرب أشكال الأحمق وعافوا تصرفاته وألفوه لا يصلح لشيء ولا تتمثل فيه أدنى خلة حتى لكأن وجوده العبث عينه إذ موته خير من حياته، ولذلك أيضا إشمأزّ منه الرائي واستثقله المجالس وبرم به المرافق ونفر منه المؤاخي وأعرض عنه السليم وهجره العاقل. وهذا الموقف ـ خلافا لظاهر الأمور ـ بليغ في تمجيده للعقل صريح في تشريفه للفكر باعتباره عماد الحياة البشرية وقوام الإجتماع الإنساني.

على أن طبيعة المعاملة لا تلبث أن تنقلب إنقلابا حين يتعلق الأمر بالمجنون، فمن المفارقات الظاهرية أن يقدر المجانين أحيانا غاية التقدير فقد كانوا يقابلون بالرفق والملاطفة حينا وبالإشفاق والعطف حينا آخر وبالرهبة والتقديس في أحايين كثيرة وذلك مع مراعاة التفاوت في أنواع المعاملة بين الأفراد والفئات والهيئات.

على أنه مهما يكن هذا التفاوت فإن أحطّ درجات تخالف تمام المخالفة ما كان يعامل به المعاتيه في الحضارة الغربية مثلاً، فقد كانوا في العهد الكلاسيكي يساطون(10) ويطردون من أماكن ويمنعون من أخرى باعتبارهم غير طاهرين،(11) وكان الناس يجدّون في التخلص منهم بشتى الوسائل(12) ويجتهدون في ابتداع الطرق المتنوعة لإفرادهم وإبعادهم،(13) وفضلا عن ذلك الفي الجنون ـ على مستويي الإجراء والتمثل ـ وكأنه وريث طبيعي لمظاهر من الشرور واللعنات(14).

ومن عجب حقا أن ينقلب الجنون إنقلابا كليا في الحضارة العربية فإذا به ينقض تعريفه الإصطلاحي باعتباره عدم العقل ويدرك ـ وإن إدراكا غامضا ـ وكأنه إرتقاء في درجات العقل المطلق إذ يتجاوز العقل البشري تجردا وإشعاعا وصفاء رؤيا لاكتناه الغاز الكون وأسرار الغيب.

وأما في ما يتصل بالتوظيف فقد تنوعت طرق توظيف الحمق فشمل الحياة السياسية والإجتماعية والثقافية إذ استغله الناس لخدمة الصراعات الإجتماعية والدينية والمذهبية باعتباره قيمة مرذولة وفرعا من فروع المثالب واستمد منه الأدباء الصور المضحكة والمعاني الساخرة بما فيه من حمق واستحماق وتحميق وتحامق.

ولئن أدى الحمق وظائفه الحضارية الآنيّة فإن روايته وتدوينه مكنا أجيال الأدباء من رصيد نصي معتبر حققوا به زمانيا الوظائف الإنشائية الفنية، فما كان مؤثرا في عالم الأشياء صار مؤثرا في عالم الكلام وما ابتكره الناس لتحقيق مآرب سياسية أو ذاتية غدا طرفا ونوادر متجردة لأداء نبيل الوظائف من إضحاك وتسلية وإمتاع، وصارت النماذج الإجتماعية التي نسبت إلى الحمق أبطالا لقصص معينة ورموزا لأدب مخصوص، من هنا لم يعد جمهور القراء مهتما بقيمة النصوص الإيديولوجية بل أضحى معنيا بدرجاتها الفنية.

وأما الجنون ـ أو بوجه آخر ادعاء تعطل العقل هذه الآلة التي تنظم مظاهر التواضع الإجتماعي لغة وعقودا وعادات وأخلاقا وغير ذلك من الأنظمة الثقافية ـ فإنه يجعل صاحبه في حل مما يشده إلى مثل تلك العقود الإجتماعية، وبما أن من هذه الأنظمة ما يقيد حرية الأفراد والفئات أحيانا فإن الضيق بها يحمل على البحث عن سبل للتخلص منها أو الإحتيال عليها.

ولما كان الفكر القديم عاجزا معرفيا عن استنباط ما

بلغته الثورات الإجتماعية في العصور الحديثة في مجال حرية التعبير فقد كان ادعاء الجنون أحد الحلول التي أتيحت له والحقول التي حلّ له أن يستريح فيها هانئا مطمئنا، وإن كان هذا الحل ـ في أغلب الأحيان ـ فرديا مهمشا لا يؤدي الدور المرجو خطرا وتهديدا فإنه مثّل ـ بشكل من الأشكال ـ متنفسا رحبا لعاطفة مكلومة وتعبيرا نابضا عن ضمير الجماعة.

وأيا كانت أشكال توظيف الجنون ومستوياته فإنها سارت كلها لتصب في مصب واحد هو الحقل الأدبي وتوظف توظيفها النهائي في مجال التأليف تماما كما كان أمر الحمق حين سخر التسخير ذاته.

وقد أدركت العادة المتجمعة هذه المرحلة من الإستقرار بعد أن تخلت ـ حسب أنواعها ـ عن وظائفها الأولية. فقد زالت الحاجات الآنية وأفلت الدواعي الظرفية فخلعت العادة أكسيتها المتنوعة ولبست ثوبها الأدبي الموحد وأقبل عليها واضعو الكتب إقبالهم على أثمن معدن وأشرفه وراحوا يوزعونها أحكم توزيع على أجزاء تواليفهم وفصولها تغذية لفكر القارىء وترويحا عن نفسه ومداواة لنشاطه.

هوامش

(1) لم يسبق ـ حسب ما وصل إلينا ـ ان طرق هذا الموضوع طرقا يسهل على مرتاده تناوله إذ لم يقع بين يدينا بحث يخص الحقل بالدرس إلا ما كان من بعض المقالات أو الفصول التي لا يمكن أن يستند إليها المستند أو يعتد بها المعتد، منها مقال إبراهيم أبي شوار وعنوانه «مقاربة تأويلية لقراءة علاقة العشق بالجنون في تصوف ابن عربي» (مجلة الوحدة، عدد 49 ، أكتوبر 1988 ص 211 ـ 217) وقد تناول الجانب اللغوي حتى لم يكد يزيد على ما ورد في المعاجم، ولم يلبث مؤلفه ـ بحكم الغرض المعروض ـ أن اتجه إلى باب لا يمت إلى موضوعنا بصلة تذكر ومنها أيضا الفصل الذي كتبه مصطفى كمال التارزي وعنوانه «موقف الإسلام من إدماج المتخلف في الحياة العامة» (من كتاب جوانب من الحياة الإجتماعية في الإسلام ص 257 ـ 278). وقد أراد فيه صاحبه تناول جانب حضاري بالإستناد إلى العقيدة فجاء الموضوع عاما عموما لا يغني إذ وقع إدخال الأحمق والمجنون كليهما في حكم «الضعيف» في محاولة لبيان موقف الإسلام من المتخلفين ذهنيا.

(2) انظر مثلا في لسان العرب مواد : أست وثول وعدم وفند وقطرب ولوث وهبت وهجّ.

(3) ابن الجوزي، أخبار الحمقى والمغفلين، 22

(4) الجاحظ، البيان والتبيين، 2 : 225

(5) النيسابوري، عقلاء المجانين، 13

(6) انظر على سبيل المثال باب «مدح العقل وذم الحمق» (الراغب الإصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، 1 : 13)

(7) انظر مثلا معاملة الخليفة المتوكل لأبي العبر وهو المؤمّر على الحمقى (ابن المعتز، طبقات الشعراء، 452)

(8) وقع إحصاء الألفاظ الحاملة لمعاني الحمق المختلفة ـ في لسان العرب ـ فكان عددها قريبا من أربعمائة لفظة، على أن هذا الإحصاء لم يبلغ من الدقة أقصى درجاتها.

(9) من الأسباب اللغوية التي ساهمت في ازدياد عدد المفردات ـ وإن كان ازديادا محدودا ـ يمكن أن نذكر تعدد الصيغ الصرفية المختلفة الحاملة لأوجه المعنى الواحد، ومنها ما يرجع إلى عمليات القلب، ومنها ما يعزى إلى تعدد اللهجات ومنها كذلك ما يرد إلى عمليات الإتباع.

(10) Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21

(11) Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21

(12) Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 21

(13) Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 16

(14) Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique, 18

ملاحظات حول الخلفية الفكرية لحركة المقاومة الشعبية

سعيد بحيرة

كتب لوسيان فافرو Lucien Fefvre في مقدمته لكتاب «ثلاث محاولات في التاريخ والثقافة» (1) : «ان التاريخ بصفته علم الانسان فهو يدرس في الزمن والفضاء التغيرات التي ترسم الاختلاف بين الافراد والمجموعات ولا يهمل اي جانب سواء اقتصادي او سياسي او ديني أو فني جمالي وفلسفي».

ونحن في كتابة وقراءة تاريخ الحركة الوطنية تعودنا على فجوة خطيرة تكاد تترسخ في ذاكرتنا وهي تتمثل في التغاضي عن جانب المقاومة الشعبية وخاصة في شكلها العنيف تجاه المستعمر وهو الجانب الذي يهمنا هنا وكذلك التغاضي عن الخلفيات الثقافية والفكرية التي كانت بمثابة الواعز والضمير الخفي الذي غذى هذا النوع من المقاومة. ولست ادعي هنا اني اكتشفت شيئا جديدا او سبقت الى امر لم يتناوله غيري من الباحثين بل اني اطمح الى المساهمة في اثارة الفضول لمزيد البحث في هذا الجانب من تاريخ الكفاح الوطني والفضول والتساؤل يؤديان حتما الى المعرفة.

ولئن خلدت الذاكرة الشعبية بشعرها ورواياتها وقصصها بعض ابطال المقاومة الشعبية مثل الدغباجي ومصباح الجربوع والجرجار وغيرهم فإن اسماء العديدين لا تزال مجهولة وتثير التساؤل مثل حسن البناني ومنصور الهوش وابرهيم ساسي... ولئن عرفنا هؤلاء المقاومين وبطولاتهم فاننا لا نزال في حاجة الى اكتشاف الجوانب المظلمة في ملاحمهم مثل الارضية الفكرية والثقافية التي كانوا يستندون اليها وينطلقون منها.

وعند دراستنا لتاريخ المقاومة الشعبية منذ بداية الاحتلال وحتى سنة 1956 فاننا نجد فترات مختلفة تارة تشتد فيها المقاومة وتارة تخفت او تغيب تماما. كما اننا نلاحظ اختلافا في الاساليب والاصول والموقع والخطط. ومن الطبيعي ان توجد مثل هذه التحولات او التغييرات نظرا لعوامل مختلفة سنحاول الوقوف عندها وربطها بظرفيتها محليا وعالميا. وانطلاقا من ذلك فاننا سنحاول استقصاء الخلفية الفكرية والثقافية للمقاومة وسنعتمد على تحديد مراحل ثلاث عرفت انماطا مختلفة للمقاومة حسب التقسيم الزمني التالي :

1) 1881 ـ 1914
2) 1918 ـ 1939
3) 1929 ـ 1956

ولا بد من الاشارة الى ان جل الجامعيين الذين قدموا بحوثا حول تاريخ الحركة الوطنية لم يعيروا الاهتمام الضروري للجانب الفكري والثقافي

والحضاري لان البعض يعتقد ان مرد ذلك هو الجهل والامية المنتشرة في صفوف السكان التونسيين والمغاربة عموما في القرن 19 وما قبله. الا ان الامر الذي يبعث على التساؤل هو وجود قيادات من المتعلمين والمثقفين لحركة المقاومة في هذه الفترة مثل عبد القادر الجزائري وعلي بن غذاهم والحقيقة ان المجتمع التونسي او الجزائري في هذه الحقبة عرف ثقافة متأصلة لها جذور عميقة مهما كانت تعبيراتها بل ان النجع المتنقل تصاحبه خيمة للمدرب او المدرس ويحافظ على الكتب مثل الكنز (2).

وقد اراد الاستعمار ان يوهم التونسيين والجزائريين والمغاربيين ان ثقافتهم الساذجة الخالية من كل سند اقتصادي وسياسي واجتماعي لم تعد تمثل سوى فلكلورا وبقايا مشوهة لثقافة قديمة مندثرة وان قانونهم الإسلامي - الشرع ليس إلا عادات وان صورة العربي عبارة عن حفنة من الاخلاق وان ديانتهم هي اقرب الى الوثنية وكان الهدف من ذلك تحطيم الثقافة المحلية والوطنية التي مورست في أرقى اشكالها ضد الشعب الجزائري وخاصة بواسطة التهجير الاجباري والتشريد القسري (3) الا ان التهميش الذي لحق الجوانب الثقافية والفكرية جعلها يمثلان الملاجىء والمعادن التي لن تفنى حتى وقت متاخر من الاحتلال ومنها استمدت المقاومة الشعبية القوة والاستمرارية.

واود ان اورد ملاحظة اخرى قبل ان نمر الى صلب موضوعنا وهي تتعلق بتناسي العامل الثقافي والحضاري والفكري في جل الدراسات التي عرفتها الجامعة التونسية حول تاريخ الحركة الوطنية والتركيز الواضح على الجوانب الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت دورا بارزا بدون شك لكن العامل الثقافي الفكري كانت له مكانة متميزة في المقاومة التونسية والمغاربية والعربية بشكل عام وهو ما يمثل خصوصية لعلها ساهمت وتساهم في اثارة الحوار وترسيخ ما نسميه اليوم الهوية.

(I) 1881 ـ 1914 :
الجهاد ضد النصارى والكفار

عندما غزا الجيش الفرنسي البلاد التونسية في 24 افريل 1881 كان يعتقد انه يقوم بجولة عسكرية واستعراض لقوته سيؤدي وبكل سهولة الى احتلال تونس الا ان ردود فعل التونسيين اجبرت المستعمرين على اعادة حساباتهم وطلب الامدادات الجديدة ولن تخضع الايالة الا سنة 1883 (4) وبرغم اقتصار موقف السلطة على الاحتجاج الدبلوماسي الفاتر فان حركة مقاومة واسعة انتشرت في البلاد بصفة عفوية وتلقائية وشكلت سلطة مضادة شعبية ساهمت على الاقل في ان تعرقل عملية الاحتلال واحراز بعض الانتصارات :

- كان يوجد في جهة الوسط الغربي القائد علي بن عمار.
- القيروان : القائد حسن مسعي وعلي بن عمارة
- القصرين القائد الحاج حراث.
- قفصة محمد بن يوسف
- صفاقس محمد كمون ومحمد الشريف.
- قابس علي بن خليفة.

وانتشرت في جل المناطق نواتات لمقاومة شعبية عفوية خلدت معاركها الذاكرة الشعبية بالشعر والقصص ووضعت في نفس الوقت الحجر الاساسي لموقف وطني شعبي عنيف سيصبح معطى دائما يتواجد الى جانب النضال السياسي حتى 1956.

وقد اتخذت هذه المقاومة اشكالا مختلفة منها

المواقف الفردية ومنها التمرد الذي اقرته القبائل والعروش اثر «حُلق» او اجتماعات عقدتها بحضور اصحاب الحل والعقد (5) كما ان بعض الجنود فروا من بين عساكر الباي والتحقوا بالمقاومة وثارت بعض المدن وخاصة صفاقس وقابس اين حصل تحالف بين القبائل والحضر الذين تميزت علاقاتهم عادة بالتوتر.

وفي ظل ميزان قوي غير متكافىء استطاع الاحتلال الفرنسي اخضاع البلاد وبدأ يتفرغ لعمليات النهب المنجمي والاقتصادي والزراعي وقد ادى ذلك الى قيام حركة مسلحة عفوية سنة 1907 في جهة القصرين بقيادة علي بن عثمان (احتجاج على حلول المعمرين).

وعند اجتياح الاستعمار الايطالي للقطر الليبي سنة 1914 عرفت البلاد التونسية حركة تضامنية واسعة شاركت فيها جريدة «الاتحاد الاسلامي» التي يرأس تحريرها الشيخ عبد العزيز الثعالبي (6) واندفع المتطوعون من قبائل الجنوب خاصة : المحاميد والحوامد وورغمة والمرازيق الى الانخراط في الكفاح المسلح ضد الايطاليين. وفي نفس السنة تقريبا شهدت تونس معركة الجلاز الشهيرة التي رفضت من خلالها الجماهير التونسية الحضور الاستعماري ورأت في تسجيل المقبرة في 26 سبتمبر 1911 استفزازا لمشاعر التونسيين اذ ستصبح هذه الارض من انظار المحاكم الفرنسية .

وفي يوم 7 نوفمبر 1911 حدثت المصادمات مع الجندرمة والجيش الفرنسي وادت الى اعلان الحكم العرفي وسقوط الشهداء واعتقال العديد من المواطنين واعدم المناضلان الشاذلي القطاري والمنوبي الجرجار بالمقصلة في ساحة باب سعدون ونفي مناضلون عديدون الى جزر الكارايبب.

والملاحظة الاولى التي نسوقها هنا تتمثل في بروز الحركة التضامنية العفوية التي انتشرت في البلاد وهو تعبير عن مشاعر مشتركة حول محنة فرضت التساوي والتحالف وهو ما يترجم عن نضج في الوعي الشعبي وهذه المستويات من التنسيق ومحاولات الاجماع تشكل في نهاية الامر ما سماه بعض المورخين عصبية الالتحام ونسميه نحن ردة فعل شعبية على خطر خارجي داهم يهدد مصالح المجموعة وينسيها تناقضاتها الداخلية التي تصبح ثانوية تماما. ومن طبيعة الامور انه لا يمكن الحديث في هذه الفترة عن تضامن ثوري او وعي ثوري بالواقع خاصة وقد سبق ان عاشت البلاد نمطا من هذه الانتفاضات الظرفية سنة 1864.

وهذه العصبية غير قادرة وحدها على التعبير عن نسيج وطني متكامل كما انها تؤكد بجلاء عدم توصل الدولة انذاك الى التناغم مع الشعب بل ان هذه الحركات كانت موجهة ضد الدخيل وضد خيانة الباي الذي رفض اقتراح الشيخ العربي زروق الداعي الى المقاومة (7) وداعية في ذات الوقت الى الجهاد ضد الكافرين النصارى. وبالنسبة للمسلمين التونسيين فان الاستعمار الفرنسي كان غزوا من طرف المسيحيين (8) وبهذه الصفة فان المقاومة تكتسي صفة دينية حضارية باعتبار دفاعهم عن ارض اسلامية يحتلها النصارى وبذلك يكون الفضاء الذي يدافع عنه المقاومون واضح الحدود لانه يتمثل في الايالة التي وقع غزوها اما بالنسبة للجزائر وليبيا فقد وقع التعبير عن التضامن او تكريسه فعليا وتونس بالنسبة للمقاتلين جزء من الامة الاسلامية المهددة ولا بد من التفريق هنا بين اسلام السلطة الذي تخاذل وقبل الامر الواقع واسلام العامة الذي رفض الاحتلال وتبنى المقاومة العنيفة مثلما تجسد الامر في حادثة الجلاز. ويمكن القول (9) بانه توجد ثقافة اسلامية شعبية متأصلة لها صبغة شفاهية تتكون من ملاحم وبطولات قادة الفتوح وتمجد هذه الملاحم والشجاعة والتطوع

للافراد والقبائل وهناك حتى الاغاني التي تذكر روح المقاومة وتحث الجهاد.

ومجمل هذه المعطيات الثقافية الحضارية والسلوكات الفردية والجماعية تشكل في نهاية الامر الايديولوجيا التي استندت اليها حركة المقاومة الشعبية في اطوارها الاولى والتي ترددت ضمنها كلمات وعبارات تشكل مفاتيح هذه الايديولوجيا مثل الرومي - القاوري - النصارى - الكفار - الخيانة - باع الوطن الخ...

وبصفة عامة فان المرحلة الممتدة بين الاحتلال والحرب العالمية الاولى شهدت ميلاد نمط المقاومة العنيفة والعفوية وكانت عناصرها الفاعلة من القبائل وبعض الحضر والجنود الفارين من عساكر الباي وكانت اسبابها صدمة الاحتلال التي لم يتقبلها السكان برغم تدهور الاوضاع بالايالة منذ نهاية القرن 19 كما اننا لاحظنا ردود فعل عن نزع الملكيات وقدوم المعمرين. وبرغم النشاط المكثف للحركة السياسية والصحفية والجمعياتية في بداية القرن فقد ظلت إيديولوجيا المقاومة ذات مراجع فكرية وثقافية مستقلة عما انتجه المثقفون انذاك.

(II) 1918 - 1939 : ثنائية الايديولوجيا

ابتداء من سنة 1914 تاريخ اندلاع الحرب العالمية الاولى وقع تحجير كل عمل سياسي تونسي الا ان ذلك لم يمنع من ظهور بعض المقاومة المسلحة سنة 1916 و 1917 وكانت الاربعين سنة تقريبا التي مرت على حلول المستعمر قد مكنته من التغلغل والتمكن من مواقع استغلال مالي (الاستشار) وزراعي (المعمرون) واقتصادي (نهب منجمي) وحتى ثقافي اذ ان قطاعات معينة من المجتمع تبنت الذوق ونمط العيش الاروبي. وقد بدأت النخب الوطنية تدرك مدى خطورة هذا التغلغل الاستعماري فسعت الى الانتظام في جمعيات وانبعث الحزب الدستوري التونسي بقيادة الشيخ عبد العزيز الثعالبي وكان بمثابة حزب الوطنية التونسية (10) الذي يبحث لهذه الوطنية عن مستندات تاريخية وقد عبر عن هذا المطمح الثعالبي في كتاب «تونس الشهيدة» عندما طالب بدستور تونسي وبرلمان ديمقراطي واكد على وجود امة تونسية. ومن هنا يتضح المنحى الجديد الذي سيطغى على المقاومة باشكالها المختلفة ويتبين الاتجاه السياسي المطلبي للعمل الوطني الذي سيسيطر على اسلوب الكفاح التونسي بين الحربين برغم بعض الطفرات المحدودة. بل ان الامر سيبلغ حد الاختلاف والقطيعة بين فصائل الوطنيين. ويعكس ذلك تبلور المشروع الوطني في المفهوم الاقليمي المحدد بالوطن التونسي بعد ان كان يسود المقاومة مفهوم الامة الاسلامية التلقائي ولذلك يمكن ان نعتبر بداية العشرينات منعرجا في الخلفية الفكرية والثقافية للكفاح التحريري برغم استمرارية العفوية لدى المقاومين.

وقد عرفت تونس بين الحربين احداثا هامة ستساهم في تقوية السير نحو هذه الرؤية الفكرية المعاصرة ولعل اهمها :

داخليا :

- محاولة بعث نقابة تونسية مستقلة على يد محمد علي الحامي.
- انخراط مجموعة من الوطنيين التونسيين خريجي الجامعات الاوروبية في الحركة الوطنية.
- انعقاد المؤتمر الافخارستي الاستفزازي بتونس.
- انشقاق الحزب الدستوري 1934.

ـ رجوع عبد العزيز الثعالبي الى تونس سنة 1936.

خارجيا :

- انهيار مؤسسة الخلافة
- ظهور الحركة القومية التركية
- تفتيت بلدان الشرق الاوسط
- الاحتفال بمرور 100 سنة على احتلال الجزائر
- الازمة الاقتصادية العالمية
- المؤتمر الاسلامي بالقدس 1930.

كل هذه الاحداث المختلفة انعكست بدرجة او باخرى على الاوضاع في تونس ولعل اهم نتائجها تكمن في :

تبلور المشروع الوطني التونسي وتراجع العفوية الاسلامية والعربية وهو الجانب الذي يهمنا هنا وخاصة بعد اكتساح تركيا مقر الخلافة من طرف القوميين الاتراك بقيادة كمال اتاتورك إلا أن تفقير قطاعات واسعة من المزارعين وتفشي البطالة والفقر في اوساط المدن والارياف دفع مجموعات من التونسيين الى القيام باعمال عنف ضد المستعمر وتجهيزاته وهو ما تشير اليه تقارير البوليس بين سنة 1934 و 1935 (11).

وقد اصبح مفهوم الجهاد يرتبط لدى المقاومين باوضاعهم الاقتصادية والمعيشية وهو ما يسعى الوطنيون الى ترسيخه في حوادث التجنيس وفي افريل 1938 عندما تظاهرت الجماهير بعنف وسقط الشهداء والجرحى وبذلك يمكن الحديث عن ازدواجية ايديولوجية سادت المجتمع التونسي بين الحربين وتمثلت في تواجد الطرح الحزبي المؤطر ذي المفهوم المعاصر وتواصل الطرح الشعبي التلقائي **ذي المرجع** العربي الاسلامي وهو ما يعكس درجة معينة من اليقظة اصبحت تسود الوطنيين وتعكسها محاولات التنظيم النقابي واشعار ابي القاسم الشابي وكتاب امرأتنا في الشريعة والمجتمع (1930) والعمال التونسيون (1927) وجماعة تحت السور وغير ذلك من المظاهر الثقافية والفكرية.

(III) 1939 ـ 1956 :
تبلور الفكرة الاقليمية

يذكر المؤرخون الموقف المزدوج الذي ساد تونس بالخصوص اثناء الحرب العالمية الثانية وتمثل في يقظة وحكمة النخب والقيادة الوطنية من جهة عندما نادت بالحياد الكامل في الحرب ومساندة الحلفاء والموقف الشعبي العام المتمثل في التشفي من الفرنسي الذي هزمه الالمان حتى ان احد الشعراء قال :

رأيت باريس تشكو زهو فاتحها
هلا ذكرت يا باريس شكوانا
عشرون عاما شربنا الكأس مترعة
من الاسى نتملى صرفها الان
اني لأشمت بالجبار يصرعه
باغ ويزهقه ظلما وعدوانا . .

والحقيقة ان قطاعات شعبية واسعة اعتقدت ان هزيمة العدو الفرنسي ربما ستؤدي الى الاستقلال الوطني خاصة وقد برع الالمان في الدعاية من اذاعة برلين الغربية التي تمجد بعض القيادات الدينية والوطنية ونددت بالصهيونية وهو ما ادخل البلبلة في اذهان المواطن التونسي والعربي عموما وبذلك ازدادت قناعته بان المانيا تعتبر حليفة موضوعية للتونسيين والعرب.

وقد وجد المستعمرون الفرنسيون فرصة في هذه

البلبلة ولم يبالوا بموقف القيادات فارتكبوا جرائم فظيعة في حق المواطنين التونسيين اثر الحرب الثانية وقتلوا المئات (45/48) وعذبوهم او ابعدوهم. وبرغم ذلك لم يستسلم الشعب وظهرت مجموعات من المقاومين في زرمدين والساحل والجنوب (43/44) وفي ثورة حامد المرزوقي وعبد الله الغول والشيخ علي باللطيف المرزوقي وقد توفرت لديهم بعض الاسلحة من الالمان اثناء الحرب.

الا ان النخب الوطنية لم تساير هذا التيار المنتصر الى العنف بل حاولت ان تكون جبهة وطنية عريضة عبروا عنها في اجتماع ليلة القدر في فيفري (1945/22/8/1946) والذي اعلن اعدام النظام الاستعماري في تونس والمغرب العربي، ودخلت البلاد مرحلة من النضال السياسي والاجتماعي في الداخل والنضال الدبلوماسي في الخارج لن تنتهي الاحوالي سنة 1954.

اما المقاومة الشعبية فانها ستحتل صدارة النضال ابتداء من سنة 1953 ولا يفوتنا ان نذكر ببعض الاحداث التي كانت لها انعكاسات مباشرة على احياء فكرة العروبة والاسلام مثل بعث الجامعة العربية (1945) واجتماع قيادات الحركات الوطنية المغاربية في القاهرة وحرب فلسطين الاولى (1948) وتطوع عدد هام من التونسيين في هذه الحرب بل هناك من ذهب مشيا على الاقدام الى فلسطين وخاصة عناصر من المقاومين التونسيين.

وعلى اثر المواقف الاستعمارية المتعنتة حول ادخال اصلاحات على النظام القائم توترت العلاقة مع السلطة وبالخصوص على اثر اغتيال الزعيم النقابي فرحات حشاد سنة 1952 واندفع عديد الرجال في مناطق الجنوب والوسط وحتى وادي مجردة الى الالتحاق بالجبال وتكوين النواتات الاولى للمقاومة الشعبية ومن ضمنهم ايضا جنود قدامى ساهموا في الحرب العالمية او ادوا الخدمة العسكرية وجلهم ينتمون الى جهات متأثرة بالثقافة العربية الاسلامية ذات الطابع القبلي (12) من ذلك ان المرور بالولي الصالح قبل الالتحاق بالمقاومة للتبرك هي ممارسة عادية لدى المقاومين (مقاومي بني زيد يلمسون ضريح ولييهم سيدي الشاوي والهمامة يفعلون نفس الشيء في سيدي بوريقة) ويروى ان قشابية احد المناضلين تحمل ثقوبا احدثها الرصاص ولما يستشهد حاملها يقع الاحتفاظ بها والاطلاع عليها وكانها وثيقة حول الحماية الالهية للمقاومين.

المقاومون: بلغ عددهم 3000 رجل في نوفمبر 1953 وانتشرت عملياتهم من الصحراء حتى وادي مجردة (13) تساندهم القبائل والعروش وتؤمن لعملهم النجاعة (احتضانهم، اسرارهم، تشجيعهم).

كما ان المجاهدين يقومون بالقسم على القرآن قبل الانخراط الفعلي في المقاومة واصبحت عناصر من قبائل مختلفة تنتمي الى المقاومة ويوحد بينها القتال ضد المستعمر بل ان المقاومين يخصصون احيانا «مدبا» لتعليمهم او شرح بعض المواقف الواردة في الصحف.

وابتداء من سنة 1954 بدأت تبرز محاولة تنظيمية حقيقية تتمثل في الحديث عن جيش للتحرير الوطني «وظهور قيادات فعلية وضبط حسابات هذا الجيش ووقع تنظيم العمليات بطريقة تتجنب النهب او الاغارة غير المنظمة حتى لا تشوه صورة المجاهد والمقاتل وتوفر الفرصة للمستعمر لينعتهم بالفلاقة وقطاع الطرق. وفي نهاية 1954 يمكن ان نتحدث عن قيادة تتمثل في الازهر الشرايطي والطاهر الاسود وعلي المرزوقي واحمد الازرق ومصباح الجربوع والساسي بويحيى وعمار بني وقد كانت هذه

الحركة المسلحة مبواة للقيام بدور رائد في المغرب العربي خاصة بعد اندلاع الكفاح المسلح الجزائري سنة 1954 وهزيمة دياي بيان فو في فياتنام. ونظرا لما يكتنف هذه الفترة من غموض وحساسية فاننا نتمنى ان يقع تناولها بالدرس بصفة موضوعية وعلمية حتى يتعرف التونسي على تاريخ الحركة الوطنية بكل شفافية وخارج الولاء للافراد.

لكن الملاحظة التي لا بد من ذكرها تبقى في تسجيل تلك العفوية الشعبية التي لها مرجعية خاصة بها طبعت نضالها ومقاومتها واثرت بقوة على سير الاحداث بالبلاد واستطاعت ان تفلت من الخضوع الكامل للاحزاب والمنظمات رغم العلاقة النضالية الوطيدة والمصيرية التي تربطها وبقي بعض المقاومين خارج التأطير الى وقت متأخر بل ان بعضهم التحق بالثورة الجزائرية اثر اعلان الاستقلال الذاتي في تونس.

هوامش

1) cahier des annales 2. Paris A. Colin p. 6 et 7.
2) محمد مزيان = مجلة الجزائرية اوروبار 16 : 30 افريل 1972/عدد 46
3) عبد الوهاب بوقدية : الثقافة والمجتمع . منشورات الجامعة التونسية 1978/ص 257
4) المقاومة التونسية سنة 1881 ـ خليفة شاطر. ردود الفعل على الاحتلال الفرنسي تونس س 1881 ص 35 منشورات المركز القومي الجامعي للتوثيق.
5) خليفة شاطر / مصدر سابق
6) الحركة الوطنية التونسية ـ رؤية قومية ـ الطاهر عبد الله ص 48.
7) الطاهر عبد الله / مصد سابق
8) مصطفى كريم / مصدر سابق
9) مصطفى كريم / مصدر سابق
10) تاريخ تونس / محمد الهادي الشريف / ص 115 / دار سراس للنشر 1980.
11) Sources et méthodes de l'histoire du mouvement national, Salwa Zangar / Colloque d'Hist. du mouvement national mai 1983. Ed CNUDST.
12) La crise de l'autonomie et de l'indépendance tunisienne classe politique et pays réels. Juliette Bessis. p. 27.

بيبليوغرافية

1) ديوان الفيتوري تليس . تحقيق محمد المرزوقي ـ 1976.
2) ردود الفعل على الاحتلال الفرنسي للبلاد التونسية سنة 1881 ـ المركز القومي الجامعي للتوثيق 1986.
3) الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية : محمد المرزوقي ـ الدار التونسية للنشر 1971
4) الحركة الوطنية التونسية 1830 ـ 1956 ـ الطاهر عبد الله ـ 1978 لبان ؟
5) تاريخ تونس ـ محمد الهادي الشريف ـ دار سراس للنشر 1980.
6) La crise de l'autonomie et de l'indépendance classe politique et pays réel. J. Bessis.
7) Sources et méthodes de l'histoire du mouvement National Tunisien (1920-1954). CNUDST 1985
8) Culture et société - Abdelwaheb Bouhdiba. Pub. de l'université de Tunis 1978
9) Habib Bourguiba : Le pouvoir d'un seul. Bernard Cohen. Ed. Elammarion 1986
10) La Tunisie lutte et pouvoirs. Mohsen Toumi. Ed. Le Sycomore 1978
11) Le Nouvel état : La Sédition Youssefiste. Mohamed Sayah. Dar El Amal. 1983
12) Le mécanisme de la Révolution. Tunisie 1934-1954. Capitaine Sonyris, in Revue Defense National oct. 1956

من مظاهر الخطاب النقدي حول شعر حافظ إبراهيم

من «أبولو» (1933) إلى «فصول» (1983)

ليلى درغوث

يعد حافظ إبراهيم (1872 ـ 1932) من أبرز أعلام مدرسة البعث الشعري، التزم بمبادئها ورام تحقيق مشروعها في الصياغة الشعرية الكلاسيكية الجديدة.

وتعدّ الفترة التي عاش فيها ـ نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ـ من أخصب الفترات الدّاعية الى الدراسة الحضاريّة والفكرية إذ شهدت بروز أطروحات الفكر النهضوي وولادة أحزاب واتجاهات سياسيّة دعت إليها طبيعة المرحلة الانتقالية.

وشهد الشعر عند حافظ ابراهيم ومعاصريه ما شهدته ميادين الفكر من أزمات نتيجة للتذبذب بين السّير على نمط شعري موروث والسعي إلى صياغة تستجيب لحاجات الباحث والمتقبل الآنية.

ولعلّ انتماء حافظ ابراهيم إلى هذه المرحلة الحرجة كان من العوامل التي جلبت إليه عناية النقاد ولا تزال، عاصره البعض منهم وتواصلت كتابات بعضهم الآخر بعد وفاته وإلى يومنا أي عبر مدّة تمسح نصف قرن تقريبا.

وإن غزارة هذه الكتابات النقدية واتساع مداها الزمني جدير بتوفير معطيات هامّة لدارس النقد الأدبي الحديث.

لذلك عملنا على تتبع اهتمامات النقاد الذين تناولوا شعر حافظ ابراهيم بالدرس علّنا نتبيّن مشاغلهم ومقاييسهم ومبادئهم أي منظورهم النقدي.

على أنه تجدر الإشارة هنا، وقبل البدء في استقراء هذه المادّة النقدية، إلى أن بحثنا لم يعتمد المدونة النقدية المستوفاة في هذا الموضوع، وانما عملنا على انتقاء الكتابات التي بدت لنا أكثر دلالة وأغزر فائدة.

لنشرْ أيضا إلى أن بحثنا لم يعتمد تتبّع التسلسل التاريخي لصدور هذه الكتابات ـ وان لم يهمله تماما. لأن هذا المقياس وحده لا يكفي ـ في نظرنا ـ لتبين طبيعة الخطاب النقدي واستقراء مفاهيمه وآليّاته. وانّما كان مقياسنا الأساسي طبيعة هذا الخطاب ذاتها ومفاهيمه وآلياته.

ولقد أدّت بنا عملية الاستقراء هذه إلى الوقوف على مظاهر عديدة ومختلفة تجلّ من خلالها الخطاب النقدي في مقاربته لشعر حافظ إبراهيم. وعملنا على تصنيفها إلى أوجه ثلاثة:

ـ **وجه** تندرج ضمنه الكتابات المبكرة التي عاصرت حافظا أو صدرت بعيد وفاته مثل كتاب المازني: **شعر حافظ** (وهو مجموعة مقالات نشرت في الصحف في حياة الشاعر ثم جمعت في كتاب صدر سنة 1933)، **والعدد الحادي عشر من مجلة أبولو** (الصادر في جويلية 1933 بمناسبة مرور سنة على وفاة حافظ). وتتسم هذه المقاربات بأحكامها الانطباعيّة ولهجتها المتحمّسة المدافعة عن الشاعر أو المتحاملة عليه وبصدورها عن النظرية النقدية القديمة في مختلف تجلياتها.

ـ وجه لا تخلو فيه الكتابات النقدية من الأحكام الانطباعيّة ولكنه يعتمد على مفاهيم تولي اهتمامها بصفة أوضح إلى شخصية الشاعر وظروف عيشه وإلى العصر عموما وهي تميل إلى الحكم على عمل الشاعر انطلاقا من مفاهيم لا تخلو من ضبابيّة مثل «الحق» و «الجمال» و «الخلود» . . . وفي هذا السّياق تندرج أعمال طه حسين: **حافظ وشوقي** (1933) **والعقاد شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (1937).

ـ **ووجه** أخير لا يخلو تماما من سمات الوجهين الأولين ولكنه ينحو إلى استبدال الاحكام الانطباعية والمقاييس المطلقة بأخرى أكثر صرامة وموضوعية، وهي في أغلبها مستمدّة من منظور ايديولوجي أو منهج من المناهج الغربيّة الحديثة في مقاربة الأعمال الأدبيّة.

وفي هذا الاطار يندرج كتاب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم **في الثقافة المصرية** (1955) وأيضا جل الأبحاث المنشورة في مجلة **فصول** لسنة 1983 في **عددها الخاص بحافظ وشوقي**.

سنعتمد هذا التصنيف الثلاثي لمظاهر الخطاب النقدي الذي صيغ حول حافظ ابراهيم مع وعينا لاعتباطية هذا التقسيم وتعسّفه على طبيعة الخطاب النقدي التي هي أبعد من أن تحصر في الفصل الذي أجريناه، خاصّة أن كثيرا من الكتابات تقدّم نموذجا ـ أو نماذج ـ لتجاور مظاهر كنّا قد فصلنا بينها مثل الحكم الارتسامي والمنحى التاريخي. على أن الوضوح المنهجي هو الغاية من هذا التصنيف والدّافع إليه في آن.

1ـ الوعي بالذات وبداية التحول

تشهد الكتابات النقدية المبكرة في تطبيقها على شعر حافظ إبراهيم بوادر حركة نقدية اتسمت بحدّة اللّهجة التي تكشف بدورها عن حدّة الوعي لدى الناقد بتكلس الخطاب الشعري القديم وبضرورة تجاوزه. وقد سعت هذه الكتابات إلى فرض أحكامها ـ للشاعر أو عليه ـ في ظل مفاهيم الخطاب النقدي القديم الملتبسة برؤى انطباعية يحاول الناقد من خلالها أن يستجيب لحاجاته الشخصية في الحكم.

وتكشف الأحكام الانطباعيّة واللّهجة المتحمسة عن وعي لدى الناقد بذاته كسلطة تملك حق الحكم على الإبداع ومصادرته، وبالتالي عن محاولة لتأسيس الخطاب النقدي. فالناقد هنا يسعى إلى استرداد سلطة الحكم التي أفلتت منه في عصور الانحطاط عندما تدهور الخطاب الشّعري وانتفت الحاجات الدّاعية إلى النقد.

يقول المازني محاولا أن يسترد هذه السلطة الضائعة: «فقد رأيت عجبا أيام كنت أنشر هذا النقد: من ذلك أني كنت إذا قلت ان حافظا أخطأ في هذا المعنى أو ذاك قال بعضهم «لم يخطىء حافظ وانما اتبع العرب وقد ورد في شعرهم أشباه ذلك»، كأن ما قال العرب لا ينبغي أن يأتيه الباطل ولا يجوز أن يكون إلا صحيحا مبرّءا من كلّ عيب. الى غير ذلك مما يغري المرء باليأس ويحمله على القنوط من صلاح هذه العقول» (1) ويصطدم وعي النقد الحاد بذاته بعدم استعداد الجمهور من شعراء ومستهلكين للشعر لتقبل

سلطة النقد. يقول: «ولو كان الناس اعتادوا النقد وألفوا الصراحة في القول وتوخي الصدق في العبارة عن الرأي لما كانت بي حاجة إلى هذه المقدّمة أو ضرورة تبرئة نفسي ودفع ما يرمونني به ولكنت أنشر النقد على ثقة من حسن ظن الناس بي وبخلوص نيتي وبراءة سريرتي مما تصفه الأوهام ويصوّره الجهل»(2).

وقد رافقت بوادر وعي النقد بذاته وأكّدتها بعض المحاولات البدائية لتأسيس الممارسة النقدية أي ملامح تفكير نظري في النقد. ولكن هذا التفكير كان قائما أساسا على النظرية النقدية القديمة.

فكان البحث في «سرقات» حافظ ابراهيم موضوعا نقديّا قارّا أو يكاد. فالمازني في كتابه المذكور قد خصّ البحث في هذا الموضوع بفصول ثلاثة: الرابع والخامس والسّادس، وكذلك فعل أحمد محرّم حيث يقول:

«قال شاعرنا من قصيدة أخرى يصف شجاعة الجيش العثماني وشدّة مخاطرته:

يداني شخوص الموت حتى كأنما ... له بين أظفار المنية مطلب

الوصف في المنزلة العليا من البراعة ولكنه ليس بالجديد، فهو قد تقلب في صور شتى من الشعر القديم. وما نريد لك إلا أن تتفقّه في الأدب.

فإليك طائفة من هذه الصور. قال أبو تمام:

مسترسلين إلى الحتوف كأنما ... بين الحتوف وبينهم أرحام

وقال المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف ... كأنك في جفن الردى وهو نائم»(3)

ويبدو المازني أكثر حدّة في محاسبة حافظ على «سرقاته» إذ يقول مثلا(4) «انه (حافظ) لزمانة سليقته يلجأ إلى السرقة وانتحال شعر الأوائل وليس أدلّ من كثرة السرقات على جمود الخاطر على أنه لا يحسن السرقة لأنه لا يعمد إلا إلى المعاني الصغيرة فيطلق يده فيها إذ كانت روحه لا تسع المعاني الجليلة، فهو كثير الاسفاف قليل السموّ حتى في سرقاته».

ومن مظاهر النظرية النقدية القديمة في مباحث نقاد حافظ ابراهيم سعيهم إلى الموازنة بينه وبين شعراء آخرين، فوازن المازني بينه وبين عبد الرحمن شكري في كتابه السّالف الذكر(5) «... وذلك أن حافظ شديد التعمل مفرط التكلف كثير التأنق وشكري يسحّ الشعر سحا لا يسهر عليه جفنا ولا يكدّ فيه خاطرا ولا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح وحافظ يكسو المعاني المطروقة الأسمال البالية وشكري لا يبالي أي ثوب ألبس معانيه ما دامت هذه صحيحة لا يقوم بينها وبين النفوس حجاز».

وعلى هذا المنوال من المباحث النقدية القديمة سار طه حسين في كتابه «حافظ وشوقي» إذ يقوم الكتاب في جلّه على الموازنة بين الشاعرين.

وقد اعتمدت النظرية النقدية على آليات تضمن الحفاظ على النمط الشعري السّائد لذلك أكد النقاد القدامى على ضرورة حفظ الشعر وحاربوا «المعاني المستحيلة» و «التشبيهات البعيدة» وهكذا فعل نقاد حافظ إبراهيم غير واعين بالتناقض بين المقاييس التي يستعملونها والنمط الشعري «الجديد» الذي يطمحون اليه إذ أن آليات النظرية القديمة هي آليات محافظة بينما النمط الشعري الذي ينشدونه هو نمط تجاوز لا نمط تقليد. ولقد ثاروا جميعا على أساليب التقليد في الشعر، وشن المازني حملته على حافظ باسم السّعي إلى التجديد في الشعر. ولقد توسّل هؤلاء النقاد ما توسّله النقاد القدامى من مفاهيم «لتمييز جيّد الشعر من رديئه» فقالوا بالطبع مقابل الصنعة وبالصدق مقابل التكلف وصادروا «الكذب» و «المحال» في الشعر. ونشدوا شرف المعنى و «صدقه». وهذا ما فعل المازني حيث يقول:

«أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه فكل معنى

صادق شريف جليل»(6). ثم إن الميل المحافظ في النقد القديم اتجه خاصة إلى اللّغة وهذا الميل ذاته قد اتضح في الكتابات النقدية التي تناولت حافظ ابراهيم. يقول المازني: «وفي قوله أيضا:

أيها الرافلون في حلل الوشى يجرون للذيول افتخارا

فقد أخطأ في قوله يجرون للذيول والصواب اسقاط اللام لأن الفعل متعدّ ولكن حافظا كما أسلفنا غير مرة لا يعرف الفرق بين اللازم والمتعدي. هذا إلى أنه أخطأ في قوله افتخارا وأحسب أنه أراد «اختيالا» والافتخار والاختيال ليسا شيئا واحدا(7)».

ويمكن النظر أيضا في فهارس الكتب والمجلات في تلك الفترة لتبينّ نوعية المباحث النقدية عندئذ. لنأخذ مثالا لذلك **مجلة أبولو** في العدد المذكور فسنجد مباحث تركز النقد على سيرة الشاعر مثل ذلك «صفحة مجهولة من حياة حافظ» و «ناحية في حافظ و «حافظ في كفتي البؤس والمجانة» و «سيرة حافظ» ... إلى غير ذلك. وأخرى تركز النقد على الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر مثل «حافظ بين ظرفه ومجونه» و «بداهة حافظ»... وثالثة تنظر في مدى التزام الشاعر بقواعد اللغة: «حافظ واللّغة الفصيحة».

ان هذه الأمثلة كلها - وغيرها كثير - دليل على أن الخطاب النقدي الحديث في بواكير الأعمال كان صادرا على النظرية القديمة في شتى مفاهيمها وآلياتها. على أن هذا الخطاب ذاته يكشف في بعض جوانبه عن شعور بضرورة تغير المقاييس وعن استعداد لتجاوزها.

فالمازني ذاته كتب في أبولو مقالا يكشف عن تحول جذري في نظرته إلى شعر حافظ قد يكون من أسباب هذا التحول أن هذا العدد من مجلة أبولو كان خاصا بتخليد ذكرى حافظ بعد مرور سنة على وفاته، ومهما يكن الأمر فان الجودة وحسن الصياغة لم تعد وحدها مقاييس الشعر المنشود بل دخل في الاعتبار مقياس آخر هو المقياس التاريخي الذي سيتطور فيما بعد كي يصبح تيارا نقديا كاملا. يقول المازني: (8) «ولم يتغير موقفي من حافظ فهو عندي لسان العصر الذي عاش فيه وصوت الشعب الذي أنجبه، ولم يكن العصر يحتاج إلى أرفع من هذه الطبقة ولا كان الشعب يمكن أن يحسّ روحه الا في مثل شعر حافظ «ثم يضيف» وليس بالقليل أن يكون رجل لسان أمة والهاتف بنجوى ضميرها وسر روحها، مهما كان الرأي في قيمة الشعر من حيث هو شعر وبغض النظر عن بواعثه وعن الروح التي صدر عنها الشاعر والغاية التي اعتمدها وقصد اليها».

ولم يكن هذا من شأن المازني وحده وهو الذي شن حملته الشهيرة على شعر حافظ وانما يظهر هذا التحول في النظرة إلى الشعر عند نقاد آخرين ممّن كتبوا في عدد مجلة أبولو المذكور.

يقول المهدي مصطفى «... لا غرابة ولا عجب فهو إذ يرثي انما ينظم أنّات الشعب المفجوع في عظيم قدم نفسه قربانا لآلهة الجهاد والتضحية»...(9) ويدخل في الاعتبار مفهوم «الرسالة» الذي سيتطور فيما بعد ولعوامل مختلفة ليفضي الى مفهوم «الالتزام». يقول الناقد ذاته: هذه هي رسالة حافظ الشاعر الذي دعا إليها ووقف فنّه على خدمتها طول حياته ولعله كان لا يصلح الا رسول الوطنية والاجتماع».

وحتى الموقف من فصاحة اللّغة ومن السّرقة بدأ يظهر عليه بعض الاستعداد للانصاف، وان لم يعدّ جديدا على النقد العربي فهو يكشف عن ميل لتفسير السّرقة تفسيرا يبعدها عن المصادر الأخلاقية واستعداد لتبرير الخطأ اللّغوي بالمستعمل الشائع؛ يقول أحمد محرّم: «والشاعر إذا كثرت محفوظاته

ازدحمت الصور اللّفظية والمعنوية في ذهنه واختلط بعضها ببعض اختلاطا يجعل الاحتراس من أشق الأمور وأصعبها، فقد يقع المعنى أو الشطر من البيت أو البيت كلّه من هذه المحفوظات في شعره، وهو يظنه من وحي شاعريته وفيض قريحته وقد يتبيّن ذلك ويعرفه بعد حين، وهذا ما نقوله على ذلك القسم من شعر حافظ، أما الأخطاء اللّغوية فمنشأ الكثير منها شيوع هذا النوع من الخطأ في الصحف والمجلات وفي الكتب التي لا سلطان لأدب اللّغة عليها»(10).

ينمّ هذا التبرير للسرقة وللخطأ اللّغوي عن بداية تحوّل من المقاييس النقديّة المستمدّة من مفاهيم النظرية النقدية القديمة وآلياتها إلى مقاييس أخرى، وان كانت في بعض جوانبها تحافظ على المفاهيم السّائدة مثل الحقيقة وحسن الصياغة فهي توليها اهتماما أقلّ، وتقدّم عليها مفاهيم «روح العصر» و«التعبير بلسانه» هذه المفاهيم التي سعى المنظور النقدي، القديم جاهدا إلى اقصائها، لأنها سبيل تحوّل في سنن الشعر لا سبيل حفاظ عليها واستمرار لها.

لاحظنا إذن بداية تحوّل عن المنظور النقدي القديم، فهل آل هذا التحول إلى استبدال النظريّة القديمة بأخرى تتماسك فيها المبادىء وتنمّ عن نسق نظري جديد «يستجيب لروح العصر»؟.

2- الفراغ النظري أو أزمة البدائل

تكشف المقاييس التي رام النقاد ارساءها في بحثهم عن «الشعر الجديد» عن ضبابيّة في التحديد وعدم وضوح في الرؤية في أغلب الأحيان لذلك فالمازني يتعثر عندما رام وصف الشعر الجديد ويسقط الخطاب النقدي الذي يعلنه في نوع من الغنائية هي سبيله في ما نظن للسيطرة على المفاهيم الضبابيّة والمقاييس غير الواضحة يقول مطبقا هذه المفاهيم على شعر عبد الرحمن شكري الذي يقدمه على شعر حافظ(11):

«أما شكري فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ولا يصوبه إلى أعمق من قلبها - ذلك دأبه ووكده - وهو لا يبالغ كحافظ في تحبير شعره وتدبيجه بل حسبه من الوشي والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء في جراح الفؤاد، وأن يفضي إليك بنجوى القلوب والضمائر وأن يريك عيون الندى على خدود الزهر وافترار ضوء القمر على مكفهر القبور ووميض الابتسامات في ظلام الصدور. . . »

ويصطدم طه حسين في «**حافظ وشوقي**» بالصعوبة ذاتها وينم خطابه، شأنه شأن المازني وغيره على اتّباع منوال النظرية القديمة وطلب الشعر الجيّد بتوسّل مقاييس لا تخلو من ضبابيّة فيقول: «لقد قرأت القصيدة وقرأتها. ورددت أبياتها، رددتها وسألت فيها كلّ بيت بل كلّ شطر بل كلّ كلمة عن شيء من جمال الشعر أو قليل من روعة الفن فلم أوفق»(12).

وفي نطاق بحثه عن «الطرافة» و«الروعة» يورد حوارا دار بينه وبين حافظ لعله يذكر بذلك الحوار الشهير في كتب النقد القديمة الذي دار بين أبي تمام وأحد خصومه إذ سأله أحدهم: لـمَ لا تقول ما يفهم فيجيب ولم لا تفهم ما يقال؟. يقول طه حسين(13) «. . . وحافظ يطلب إلى قبر مصطفى أن يكبّر ويهلل وأن يلقى ضيفه جاثيا. وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تتصور القبر جاثيا؟ فقال دعني من نقدك وتحليلك ولكن حدثني أليس يحسن وقع هذا البيت من أذنك؟ أليس يثير في نفسك الحزن؟ أليس يصور ما لمصطفى من جلال؟ قلت بلى ولكن. . . قال دعني من ولكن، واكتف مثلي بهذا».

وتساير ضبابيّة المقاييس المنشودة في الشعر لهجة انطباعية كانت قاسما مشتركا بين جميع النقاد أو كادت تكون كذلك. ويلتقي هذا المنحى الانطباعي بالضّبابيّة في تحديد المفاهيم حيث يمثلان معا ضربا من ضروب

الخطاب ركن إليه النقاد لتعويض ما يعوزهم من آلة نظرية بها يلتزمون لمقاربة شعر حافظ، يقول نظمي خليل(14) «وما شعر حافظ الا روحه تقمّصت روح النهضة وبرزت للعيون في أبدع قوالب الشعر وأعجب صوره، فلم يصدر شعره عن ملكة خاصّة فيه بل كان نتيجة حتمية عامة لذهن طبيعي جبار ومزاج قوي حادّ».

وفي هذا السّياق الانطباعي تندرج قائمة من العناوين صدرت تقريبا في الرّبع الثاني من هذا القرن، منها كتب اختصت بنقد حافظ ابراهيم وأخرى أدرجت نقده الى جانب مواضيع أخرى، ومنها مقالات نشرت هنا وهناك. نذكر من بينها: كتاب العقاد: **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (1937) ومقدمة أحمد أمين **لديوان حافظ** (1937)، وكتاب عمر الدسوقي «**في الأدب العربي الحديث**» (1948) وكتاب أحمد الطاهر «**محاضرات عن حافظ إبراهيم**» (1953) وكتاب عبد المجيد سند الجندي: «**حافظ ابراهيم شاعر النيل**»، إلى جانب مجموعة من المقالات المنشورة **في مجلة فصول**، ومن بينها مقالات: علي البطل: **شعر حافظ ابراهيم**، وحلمي بدير: **شعر الوجدان عند حافظ وشوقي**، وأحمد محمد علي: **بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم**، وشوقي ضيف: **حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية**. وفي هذه المقالات غاب الجهاز النظري المضبوط وظهرت نزعة إلى الغنائية في الوصف والانطباعية في الحكم؛ ومثل ذلك ما يقوله شوقي ضيف في المقال المذكور(15): وقد مضى حافظ يستشعر بقوة معاني الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية وليس غريبا أن يلقب شاعر النيل: أدناه وأعلاه... ولا نصل معه الى سنة 1908 حتى نرى جماعة من السّوريين يقيمون له حفلا... وفيه ينشد آيته البديعة «الأمتان تتصافحان» ثم يعلّق بعد ايراد بعض الأبيات: «وأحسب أن كلّ سوري ولبناني ودّ - حينئذ - لو يصافح حافظا هذه المصافحة الكريمة، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار». إلى غير ذلك من الكتابات التي صدرت عن لهجة ارتسامية انطباعيّة في النقد. والملاحظ في هذه الكتابات عامّة غياب المباحث النّغوية التي تحاسب الشاعر على أخطائه والمباحث البلاغية التي تنظر في أشكال المجاز واختيار الألفاظ... واتسمت جميعها باقتصارها على تناول جانب المضامين في شعر حافظ. ويندرج في هذا السّياق اهتمام النقاد بعلاقة شعر حافظ بعصره. ومن هذه الكتابات **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** لعباس محمود العقاد الذي يعلّن منذ مقدّمته أن «أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر - هو موضوع هذا الكتاب.(16) ثم يضيف في حديثه عن حافظ ابراهيم: «فحافظ يمثل أمته في مديحه كما يمثلها في قصائده الاجتماعية فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحريّة القوميّة في الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة وبهذه الخصلة أيضا كان حافظ متفرّدا بين شعراء جيله قليل النظير».

ويؤكد طه حسين القيمة التاريخية في شعر حافظ حيث يقول: (17) ... وانما رثاؤه يصلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعي في هذا العصر. فقد كان حافظ يبالغ ويغلو ويطبع الخيال ويضطرّ إلى المحال، ولكنه رغم هذا كلّه لم يفسد الحقائق ولم يعبث بها وانما كان مؤرخا صادقا للحوادث في رثائه وشعره السّياسي.»

واتسمت الكتابات النقدية في هذه المرحلة أيضا إلى جانب النزعة الانطباعية والنزعة «التاريخية» بمنحى «نفسي» ونقصد بذلك الشكل المحرّف للنقد النفسي الذي لم يكسب نضج التمثي النظري النفسي وآليات ممارسته. وأمثلة ذلك مبثوثة هنا وهناك ونكتفي بها

قاله أحمد أمين في مقدمة ديوان حافظ للدّلالة على هذا المنحى النفسي: «... ومن أجل ذلك أجاد حافظ في أحد وجهي الوطنية أكثر مما أجاد في الآخر، ذلك أن شعر الوطنيات والسياسات والاجتماعيات يدور على التفاؤل والتشاؤم... لأن الضرب الأول أنسب لحزنه وأقرب إلى نفسه والثاني يحتاج إلى مقدار كبير من الأمل والأمل يحتاج إلى سرور وهو قليل في نفسه»(18).

كان هذا الوجه من وجوه الخطاب النقدي حول حافظ قائما على طلب «شعر جديد» ولكن النقاد لم يتوصلوا الى ضبط خصائصه بنفس الدقة التي توصلت إليها النظرية النقدية القديمة فجاء خطابهم ضبابيا والتبس بمنحى انطباعي، وان لم يكن غريبا عن النقد العربي فان الصّيغة الكثيفة التي ورد عليها تدل على فقر في الجهاز النظري وسعي الى تعويض هذا العوز النظري بالأحكام الشخصيّة.

غير أن الملاحظ أن هذا المنحى الانطباعي في النقد أخذ يتقلص في الكتابات المتأخرة حيث يظهر انتماء ايديولوجي معين أو التزام بممارسة منهجيّة مضبوطة وواعية.

3ـ النقد الايديولوجي والنقد المنهجي

أول ما يطالع الدارس في الكتابات النقدية الايديولوجية كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» (1955). يسعى الخطاب النقدي في هذا المؤلف(19) إلى تأطير انتاج حافظ في مناخه السياسي والإجتماعي ويروم ربط التمشي السّياسي عند حافظ بتمشي بعض الأطراف السّياسية، وتفسير بعض خصائص الشعر بغربته عن منظور الشاعر الذاتي وتعبيره عن منظور الطبقة الحاكمة.

يقول محمود أمين العالم(20): «... ولو تأملنا المدائح والمراثي في دواوين هؤلاء الشعراء (شوقي وحافظ ومحرم ونسيم ومطران) لاستخلصنا ثبتا طويلا باسماء أعرق الأسر المصرية وأعلاها شأنا وأكثرها جاها ولتكشف لنا من بينها «أصحاب المصالح الحقيقيّة» في البلاد، سراتها وأعيانها. كان شعراء هذا التيار الأول يتابعون هذه الطبقة الصاعدة في نموها وتأرجحها وتقلقلها ويروجون لفلسفتها السياسيّة ويغنون بمشاعرها وأحاسيسها ويبكون لأحزانها... ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعية على السّواء». ثم يقول(21): «ومن المهم أن نذكر أن شعراء ذلك التيار الأول كانوا شعراء القضايا العامّة، القضايا القوميّة والاجتماعيّة لمجتمعنا المصري في اطار الفلسفة الخاصّة للطبقة الحاكمة آنذاك. وارتباطهم بهذه القضايا العامة هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريريّة ومصدر ما في شعرهم من انعدام التجربة الشخصيّة».

يبدو جليّا في الخطاب النقدي عند محمود أمين العالم صدوره عن منظور ايديولوجي واضح المعالم ومحدد المفاهيم حاول من خلاله تفسير الابداع الشعري عند حافظ ومن عاصروه.

ومن الواضح أيضا أن الخطاب النقدي وجد ضالته أي الجهاز النظري الذي عنه يصدر، في التمشي الإيديولوجي أولا ثم في التمشي المنهجي.

وهذا ما يفسّر غياب المنحى الانطباعي والحكم الذاتي في الكتابات النقديّة المنتسبة علنا ـ في أغلب الأحيان ـ إلى أحد المناهج الحديثة في مقاربة النصوص الأدبيّة بل يبدو في الكثير منها وعي منهجي معلن بالتزام منهج بذاته وتوخي آلياته والتوسل بمفاهيمه، ونموذج هذه الكتابات مجموعة المقالات المنشورة في مجلّة **فصول** في سنة 1983 في عددها الخاص بحافظ ـ شوقي.

ويمكن ـ طلبا للوضوح ـ التمييز بين الكتابات

حسب المناهج التي تنتسب إليها وتلتزم تطبيقها.

- بحوث النقد السوسيولوجي :

وفيها يندرج مقال قاسم عبده قاسم: «الشعر والتاريخ» إذ يحاول أن يربط شعر كل من شوقي وحافظ بسياقه الطبقي حيث يقول: (22) «والحقيقة أنه بقدر ما كان أحمد شوقي معبرا عن الشريحة الاجتماعية الارستقراطية من الأتراك المتمصرين كان شعر حافظ تعبيرا عن الطبقة الوسطى في المجتمع المصري آنذاك... الخ(23) «... ترى أن شعر كلّ منهما (شوقي وحافظ) كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها... وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصّة فإن على المؤرخ الذي يهتم بهذه الفترة أن ينشد ملامح الصورة ووقائعها عند هؤلاء وأولئك جميعا حتى يستطيع بمنهجه الاستردادي أن يعيد بناء صورة الماضي بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال».

يتضح من خلال هذا الشاهد مدى النضج النظري الذي صدر عنه كاتب المقال غير أن مدى هذا النضج يختلف من مقال إلى آخر فنحن نجد في العدد ذاته من فصول مقالات أخرى وان انتحت منحى سوسيولوجيا في تفسير شعر حافظ فهي لا تخلو من نزعة الاطلاق في الأحكام والتمثل «الرومنطيقي» لظاهرة الابداع وعلاقتها بالتاريخ. يقول محمد عويس محمد في مقال «الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوقي»(24) : «ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها في معركة الحضارة والتمدين المصري. وحافظ هنا في هذه الأبيات يحيّي بنات النيل اللاتي نفضن عنهن غبار التقاليد وغرسن ثمار العمل المضني جنبا إلى جنب بجوار الرّجال... «إلى أن يقول مستنتجا في خاتمة مقاله» : لقد عبر الشاعران الكبيران (حافظ وشوقي) عن الواقع الاجتماعي واستطاعا أن يعالجا بعض الظواهر الاجتماعية المعتلّة وأن ينقدا بعض أمراض المجتمع واختلفا في المضمون ولكنهما اتفقا في الشكل العام ذلك لأن هدفهما واحد».

- بحوث أسلوبية

منها مقال: «التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ»(25) يظهر في المقال وعي منهجي وتبرير للإختيار وضبط للغايات. وتناول المقال أحد جوانب الأسلوب في شعر حافظ وهو ظاهرة التكرار فنظر في أوجه التكرار في التركيب والألفاظ وطرق استخدامه لخدمة الدلالة ثم يستنتج من ذلك كلّه أنه «لا نستطيع القول إن حافظا قد وجه جهدا خاصا الى إثراء الرّصيد الدّلالي للغة بالتجديد والتوسيع في دائرته بل يبدو أنه كان حريصا على أن يظلّ استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المفردات محتفظا بنمطه القديم وأن تظل للمفردات ذاتها دلالتها القديمة دون تحريك لهذه الدّلالة إلا في النادر القليل»

ويندرج في البحوث الأسلوبية أيضا مقال أحمد طاهر حسنين: «المعجم الشعري عند حافظ ابراهيم «الذي اهتم بمكانة» «الأنا» في شعر حافظ وعلاقته بالضمائر الأخرى وبحث في ظاهرة المطابقة والتكرار وفي استخدام حرف «الفاء» وأقام ثبتا لاستخدام حافظ الأسماء التراثية والصيغ الجاهزة ونظر في افتتاحيات المطالع... الى غير هذه المباحث الأسلوبيّة.

يبدو من خلال قراءة هذه المقاربات «المنهجية» لشعر حافظ أن النقد الحديث وجد ضالّته بعد لأي في المناهج الغربيّة الحديثة في دراسة الأعمال الأدبيّة.

ويبدو أيضا أن حظ المناهج من المقاربات النقديّة لشعر حافظ ومعاصريه ليس متساويا. فالملاحظ غياب النقد النفسي غيابا كليا من هذه المقاربات.

ولعلّه يجدر التساؤل هنا عن سبب عزوف نقاد الشعر الحديث عن منهج النقد النفسي. أهو وثوق في انعدام جدواه أم تراه قلّة تمرّس بآلياته ومفاهيمه؟ ومهما يكن من أمر فان ممارسة النقد النفسي على الشعراء المعاصرين تبقى ميدانا مغلقا على النقد الحديث.

الخاتمة

حاولنا إذن أن نستقرىء بعض الكتابات النقدية حول حافظ ابراهيم. فتتبعنا المراحل التي قطعها الخطاب النقدي من الوعي بالذات واللّجوء إلى آليات النظرية النقدية العربيّة إلى الشعور بالحاجة إلى توسّل آليات أخرى خاصّة منها النقد التاريخي ثم مرحلة الفقر النظري التي انعكست في الكتابات الانطباعية ذات النزعة الذاتيّة، وأخيرا التباس الخطاب النقدي بالخطاب الايديولوجي، ثم انتسابه صراحة إلى أحد المناهج الغربيّة الحديثة في مقاربة الأعمال الأدبيّة.

على أن هذه المراحل في تعاقبها ـ وان كانت توحي بتسلسل منطقي تاريخي فان الكتابات النقدية تدل على عكس ذلك، إذ تقدّم نماذج من خروجها عن هذا التسلسل المنطقي التاريخي.

إن هذه المحاولة في استقراء الكتابات النقدية في شعر حافظ ابراهيم محدودة لا محالة، نظرا لاقتصارها على جانب إجرائي ضيّق من الخطاب النقدي الشامل حيث تلتبس النظرية بالتطبيق. وحتى وان قام الاستقراء على الخطاب النقدي في جانبيه الإجرائي والتنظيري فإن نتائجه لا تكون مجدية الاّ إذا ما أولى عنايته إلى الأعمال الأدبيّة ذاتها كيما يتتبع جدليّة الابداع والنقد. أي ان جدواه تكمن في ممارسة ثنائية للنقد ونقد النقد.

المصادر
مرتبة ترتيبا تاريخيا

ـ مجلة أبولو: العدد 11، المجلد 1، جويلية 1933

ـ ابراهيم عبد القادر المازني: شعر حافظ، مجلة فصول، المجلد 9، العددان 3/4، فيفري 1991 (أعادت المجلة نشره مصوّرا، وكان صدر لأول مرة سنة 1933).

ـ طه حسين: حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي بالقاهرة. د.ت (صدر الكتاب لأول مرة بمكتبة الاعتماد سنة 1933).

ـ عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، سلسلة كتاب الهلال، العدد 252، جانفي 1972 (صدر الكتاب لأول مرة سنة 1937)

ـ أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ ابراهيم، دار العودة بيروت. د.ت (كتب المقدمة في سنة 1937).

ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية دار الفكر الجديد 1955.

ـ مجلة فصول. المجلد الثاني. جانفي/مارس/ 1983 (عدد خاص بشوقي وحافظ).

هوامش :

(1) المازني. شعر حافظ ص 3
(2) نفس المرجع، ص 2
(3) أحمد محرم. حافظ في نفسه وفنه. أبولو
(4) المازني. شعر حافظ ص 17
(5) نفس المرجع ص 9
(6) نفس المرجع ص 6
(7) نفس المرجع ص 46

(8) أبولو. مقال المازني
(9) مقال حافظ فنان كما يجب

(10) مقال: حافظ في نفسه وفنه
(11) المازني. شعر حافظ
(12) طه حسين حافظ وشوقي ص 104
(13) طه حسين حافظ وشوقي ص 157
(14) أبولو: حافظ الرجل وحافظ الشاعر
(15) فصل حافظ ابراهيم.
(16) فصل حافظ ابراهيم
(17) حافظ وشوقي ص 158.157
(18) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ ص 39.
(19) فصل الشعر المصري الحديث
(20) نفس المرجع ص 109
(21) نفس المرجع ص 111
(23) فصول ص 244
(24) فصول ص 244
(25) فصل ص 47 محمد عبد المطلب

الإنسان بوصفه لغة
«سؤال المشكل الحضاري العربي»

عبد الله محمد الغذامي

«إن اللغة أخطر النعم»

هيلدرلن

هل لنا أن نتصور الإنسان بوصفه لغة، أو لنقل بوصفه كائنا لغويا. .؟ لا أظن ذلك بالأمر الصعب، خاصة إذا ما أخذنا الصورة المناقضة بأن نطمس صورة الانسان اللغوية، أو بأن نعزل اللغة عن الانسان، وهل يمكننا ـ إذن ـ أن نتصور الانسان من خارج اللغة، فنراه بوصفه ليس لغة أو على أنه كائن غير لغوي. ذاك طبعا هو الحيوان الذي تميز عنه الانسان بكون الانسان (الحي الناطق المبين) حسب مفهومات الجاحظ وغيره من أسلافنا الذين أخذوا بحد أرسطو وجعلوا اللغة معادلا إنسانيا (فمن كان في المنطق أعلى رتبة كان بالانسانية أولى)(1). ولسوف تنحدر درجته من الانسانية حسب انحداره في السلم اللغوي، مما يجعل اللغة ليست علامة على إنسانية الانسان، بل هي شخصيته وهُويته وحقيقته الوجودية. ومن هنا فإننا نبادر بتقرير هذه الحقيقة وهي أن الخلل الذي يعتري اللغة يصبح خللا مصيريا يمس إنسانية الانسان ويحسم دوره الحضاري.

وما دمنا لا نتصور الإنسان من خارج اللغة، فهو إذن (في) اللغة بوصفه ذلك الكائن اللغوي، وبصفته هذه يكون فاعلا وموجبا، يرسل ويستقبل ويتفاعل. وهذه حيوية الحدث الإنساني والفعل اللغوي.

ولكن اللغة مثلما تصح فهي تمرض، شأن أي كائن حي. ومثلما تكون مادة للفهم فإنها تكون أيضا مادة لسوء الفهم، ولذا فإن اللغة نعمة من أخطر النعم كما يقول الشاعر هيلدرلن (2).

ولقد شهد تاريخنا عصورا من صحة اللغة كان أهلنا يرون الانسان فيها بوصفه بلاغة أو أنه كائن بلاغي، وكانت اللغة هي الجمال حيث ورد ان النبي ﷺ سئل : فيم الجمال؟ فقال في اللسان(3). ومن هنالك كان الانسان عربيا في لسانه وفي فعله، وتتجلى صورة الإنسان بوصفه بلاغة في ذلك الموقف الجمالي بين معاوية وصُحار العبدي، حيث قال معاوية لصحار : ما البلاغة؟ فقال صحار : أن تقول فلا تخطىء، وتسرع فلا تبطىء. ولكن صحارا يتدارك الأمر ويلاحظ على نفسه فيرتد على معاوية قائلا له : أقلني، هو ألاّ تخطىء ولا تبطىء(4).

لقد أقال صحار نفسه بدافع من حسه البلاغي فأسقط من كلامه ما يجب سقوطه لكي يكون كلامه بلاغة مثلما أنه وصف للبلاغة، حيث الاقتصاد اللفظي والإيجاز في المنطق، وحيث مارس لعبة الخطأ والتصحيح على نفسه ليعطي درسا في نقد الذات أولا

وتجاوز الخطأ بعد ذلك. وكان يدرك بحسه البلاغي أن الخطأ لا يتم تجاوزه إلا بعد تمثله ومعاينته. ولذا فقد أخطأ لكي يصيب، ولو لم يخطىء لم يصب. وكتب الأدب جميعها تروي هذه القصة لتشخيص الموقف وتحسيس القارىء بحاسة البلاغة من أجل الوعي بها واستشعار حالة تكوينها وإنشائها، وذلك في مشاهدة حدث صناعة القول وتعديله.

ثم إن هذا القول الذي أفرزته هذه المحادثة القصيرة بين سلطان وأعرابي ينتهي بعد التهذيب ليعطي قاعدة بلاغية للفعل الحضاري، وهي ألا تخطىء ولا تبطىء. والنهي عن الخطأ لا يعني نفيه، فلقد أخطأ صاحب القول، ولكنه يعني الحث على التنبه إليه، وتصحيحه مثلما فعل صحار من دون إبطاء ولا تأخير: ولا تبطىء.

ومن هذا تأتي أخلاقيات الفعل الحضاري بصفته البلاغية بألا تخطىء ولا تبطىء. والقوم الذين لا يخطؤون ولا يبطؤون هم الذين يصنعون التاريخ.

ولقد فعل أسلافنا ذلك سلاطينهم وأعرابيوهم. ونشأت بهم حضارة نصفها بالعربية والاسلامية، حضارة لا تخطىء ولا تبطىء، وبلغ الكائن البلاغي أقاصي معمورته فعمرها، وظلت حضارته فيها بليغة بالغة إلى أن أصابها ما أصابها على مرّ الدهر، فتحولت البلاغة من صناعة للفعل إلى صياغة لا تعدو كونها حلية تعلق فوق هياكل اللغة. فتعطل القول وبرد وتعطلت معه الأفعال، وتحول الإنسان من كائن بلاغي فاعل إلى مسخ لفظي خاوٍ من الحياة ومن الإبداع.

هذا عرض نفهمه ونعرفه، وترداد ذلك لن يكون سوى بكائية حزينة ووقوفا على الأطلال ـ على أني لم أقف هذه الوقفة من أجل البكاء ولكن من أجل المساءلة والتساؤل. وسؤالي هو ما الذي حدث لذلك الكائن البلاغي؟ لماذا لم يعد كائنا بالغا، وصار كائنا عاجزا حاسرا؟

إن نظرة فاحصة للعلاقة ما بين الإنسان واللغة سوف تساعدنا على تصور الموقف، ومثلما استعنا على تصوير زمن الفعل بقصة من التراث، فإننا نستعين هنا أيضا بقول ورد في كتب الأسلاف حيث يروى عن بعض النساك أنه قال: «أسكتتني كلمة سمعتها من ابن مسعود من عشرين سنة سمعته يقول: من لم يكن كلامه موافقا لفعله فإنما يوبخ نفسه».

وهذا قول يطرح علينا نوعا خطيرا من أنواع الإنشاء اللغوي، وهو لغة التوبيخ الذاتي ـ كما تسميه هذه الحكاية ـ ذلك القول المخالف للعمل. وحينما يحصل هذا الفصل بين القول والفعل فإن الواجب الخلقي يفرض على المرء الصمت، ولقد طال صمت هذا الناسك وامتد عشرين سنة، إلى أن هذّب من سلوكه وقوم نفسه لكي يتطابق فعله مع مقاله فيتمكن من النطق مرة أخرى. وهذا يفضي إلى معادلة قاطعة، وهي أن شرط النطق هو في مصادقة الفعل للقول. وهذه هي اللغة: قول وفعل. فإن اختلف الفعل عن القول فلا لغة. ولذا صمت الناسك. ولكن هل صمت الإنسان العربي في عصور انحطاطه منذ نهاية العصر العباسي حتى يومنا هذا..؟ ان الواجب الخلقي يقتضي منه الصمت أو مطابقة القول للفعل ولكن ذلك لم يحدث. فهو لم يصمت، كما أنه لم يطابق بين قوله وفعله. ومن هنا حدث الانفصام ما بين الانسان واللغة، وحدثت ثنائية مترهلة هي اللغة من جهة والانسان من جهة أخرى. وهذا صدع وجودي أحدث هوة حضارية سقط بها تاريخنا فتهمشت شخصيتنا، ولما تزل.

ومعنى هذا ان لغتنا ـ ومعها إنساننا ـ تحولت من الفعل البلاغي البالغ إلى حالة اللغة التوبيخية. وصار

العربي يوبخ نفسه على مدى قرون متلاحقة.

وتاريخية هذا التحول مشهودة وبينة، أما اعراضه فتتجلى في شيوع الثنائيات في فكرنا العربي، شيوعا ابتدأ من زمن حدوث الانفصام داخل الفعل اللغوي، وزاد وتأزم في طروحات ما يسمى بالنهضة العربية وما بعدها. ولقد يتساءل القارىء العربي اليوم عن هذه النهضة، ما هي ومتى هي وكيف هي. وهي أسئلة تنم عن جهلنا بمرحلة من مراحل حياتنا. ولاشك أننا سنعجز عن الاجابة وعن وصف هذه النهضة. ولقد يكون الصمت أحكم وأوجب خلقيا كي لا نوبّخ أنفسنا. والواقع أن ما نسميه بالنهضة لم يكن سوى مرحلة من مراحل الركود الحضاري، لأن تلك النهضة كانت مجرد كشف فجائي للغرب. ولم نكن نحن المكتشفين ولكن الغرب هو الذي جاءنا بقضه وقضيضه، وأفزع سبات المشرقيين في ميادين القاهرة - كما يصف الجبرتي في تاريخه - وهذا معناه ان الفعل لم يصدر منا، ولكنه وقع علينا وهذا من أخطاء الاصطلاح، إذ لا تسمى النهضة نهضة إلا إذا صدرت بفعل ذاتي فاعل ومتفاعل. وهذا لم يحدث فيما سميناه بالنهضة، مما يعني استمرار الانفصال الحاد ما بين الفعل والقول.

ونتج عن ذلك أن صارت الاطروحات الفكرية النهضوية - وما بعدها - أطروحات منقسمة على نفسها لأنها تقوم على ثنائيات متضادة. وأدت هذه الأطروحات إلى تعزيز هذا التضاد. هذه نتيجة فكر النهضة وما بعده. وهذا هو المؤدى الفعلي لذلك الفكر.

وأنا هنا لا أعني أن أقول ان المفكرين قد قصدوا ذلك أو قصدوا إليه. بل إن المفكرين منذ جمال الدين الافغاني قد بذلوا جهدهم من أجل (التوفيق) النظري ما بين الثنائيات المتعارضة كالإسلام والغرب، والأصالة والمعاصرة. والاقليمية والقومية. والإسلام والعروبة. ولم تتجاوز صفحات الكتب إلى دواوين السلطة. وهذا جعل محاولات التوفيق تتلاشى وتضمحل لأنها قول بلا فعل، أي أنها خطاب توبيخي. وهذا صبغ الخطاب النهضوي بهذه الصبغة، وجعله خطابا عاجزا وباهتا، وجعله خطابا غير إنجازي وغير إعجازي، فهو خطاب يخطىء ويبطىء. وبما انه لم يفعل ولم يصمت تبعا لذلك فإنه قد تحول إلى خطاب مترهل، وصار بلاغة ثرثرة وليس بلاغة إنجاز وإعجاز.

أما وعي المفكر وتنظيراته فقد عجزت عن الوصول إلى الجمهور، وهنا نشأت ثنائية أخرى متضادة هي ثنائية المفكر والجمهور. والإثنان متضادان من جهة انتساب كل واحد منهما إلى همّ مخالف لهمّ الآخر. فالمفكر يعي أمورا في عصره الثقافي لا تتفق بالضرورة مع ما يبتغيه جمهور الناس الذين لا يعون ولا يهمهم ما يحدث خارج دائرة حياتهم المادية والتاريخية المباشرة.

وهذا الانقسام الحاد أفضى إلى ضياع مفعول الخطاب النظري على الناس، بينما تسربت إليهم مواد هذا الخطاب ومصطلحاته خلوا من نسقها النظري. وهو نسق نظري أصبح حكرا خاصا يخص المفكر دون سواه. والسبب في ذلك هو انعدام رابط الفعل، مما جعل القول مجرد قول بلا فعل، وجعل المفكر كالحكواتي، والناس سكارى وما هم بسكارى.

ومن تسرب مواد الخطاب خلواً من نسقها النظري تعززت الثنائيات المتضادة في ذهن جمهور الناس وعلى ألسنتهم، ووجه ذلك أفعالهم بما أنهم هم قطيع العمل. مما جعل العمل الناتج عن تأثير هذه الثنائيات على الناس عملا يتعارض مع شروط النهوض والتنمية. فالاسلام عندهم ضد العروبة، والمعاصرة

ضد الأصالة، والإقليمية ضد الوحدة، والعامية ضد الفصحى. . . وهكذا حتى صار جمهورنا الذي نسعى إلى تنويره جمهورا يصنع اللاتنوير ويغرس الظلام والضياع بيديه. وذلك بسبب تأثير هذه المصطلحات بشكلها الثنائي على الناس، وبسبب دفعها لهم إلى فعل لم يختاروه عن وعي وتبصر، ولكن وقعوا فيه بتأثير اللغة المحرفة. تلك اللغة التي تحولت من أداة للفهم إلى أداة لسوء الفهم، ومن لغة الاعجاز إلى لغة التوبيخ. وصار عندنا كائنات بشرية غير لغوية بمعنى أنها ذات لغة ممسوخة مهشمة، بين الفصحى والعامية، بين الفعل والقول، بين الاسم والمسمى، بين المصطلح والنسق النظري، بين التعارض والتوفيق. ودائما هي بين أمرين أحلاهما مرّ.

ـ 2 ـ

تلك صورة قاتمة ولا ريب، وهي صورة تولدت عن مسار فكري خاطىء. وهو مسار خاطىء لأنه قد أوقع نفسه في جملة مآزق، أشير إلى بعضها مما له مساس جوهري في موضوعنا:

أولها: قيام الفكر النهضوي على النخبوية القطعية. وأقصد بذلك أن ذلك الفكر تأسس على فرضيات مقطوعة منقطعة عن النسيج الظرفي لبيئاتها الاجتماعية والتاريخية. فالنموذج الحضاري الذي قامت عليه واحتذته تلك الفرضيات هو نموذج مستوحى ومحاكى، عن نسيج ظرفي مختلف، وليكن ذلك النموذج هو الغرب الليبرالي أو الشرق الماركسي. وهو في كلتا الحالتين مثال يختلف اختلافا جذريا في نسيجه الظرفي عما لدينا من بيئة أو بيئات. وهذا أحدث قطيعة مرجعية في مصطلحات النهضة. وجعل النهضة نفسها مصطلحا استلابيا، بينما هي تدعو إلى استنهاض الأمة. فالنهضة والمعاصرة جاءا وكأنهما نقيضان للتراث والأصالة. ذاك لأن النهضة والمعاصرة ارتبطا فكريا بالنموذج الأجنبي، فتصادما مع الظرف البيئي في ذهن الجمهور. وحدثت الوحشة اللغوية وما يتبعها من سوء فهم أصبح التراث معه غريبا ومعزولا ومضطهدا. وصار الواحد منا في مواجهة ضد تراثه، وذلك لكي يكون عصريا، وجاءت أطروحات فكرية وأدبيات جمة تتساءل عن موقفنا من التراث. وتقترح وجوها للتعامل معه. وهذه أطروحات لا تفعل شيئا سوى أن تفصلنا عن التراث لأنها تقوم على افتراض أننا شيء مستقل عن التراث، ولذا أباحت لنفسها طرح الاسئلة عن التراث بوصفه جسدا ثابتا ومعزولا، وبوصفه كيانا واحدا قابلا للفرز والتحجيم. وبناء على هذا نكون نحن كائنات غير تراثية. لأننا قد انعزلنا عن تراثنا وصرنا وهو شيئين مستقلين ومتمايزين. وما نفعله اليوم لن يصبح تراثا في هذه الحال، وإنما هو معاصرة. فكأننا عاجزون عن صناعة التراث. ولسوف تظل هذه المعاصرة مصطلحا يتيما ليس له أب. ولا يملك من أسباب البقاء سوى أن يقاس على نموذج اجنبي كي يتطابق معه، مثل سرير بروكوست حيث تقطع الأجساد كي تتناسب مع طول السرير.

وكذلك هي حال المنظومة الاصطلاحية لمقولات التنوير. حيث صارت تقوم على ثنائيات متضادة، تماثل التضاد المتخلق ما بين التراث والمعاصرة مما ضيع (الأصالة) وجعل الاصالة والمعاصرة نقيضين، ويتم طرحها علينا للاختيار بينهما. وهذا خيار مصيري ينتهي بانتفاء الأصالة وانتفاء النهضة والتنمية. ومثل ذلك ثنائيات الوحدة والاستقلال والعدالة والوطنية والحرية والإيمان. وهي مصطلحات تقوم على الاختيار القطعي، وتأتي إلينا على ان كل واحدة منهن هي بديل قاطع عن الأخرى، وتصبح كل واحدة تعود إلى مرجعية فكرية وتاريخية غير الأخرى. مما

شتت الوحدة الذهنية والمعرفية في لغة الاشياء. وجعلنا نحن أمة من دون وعي حضاري عمومي. لأن لغتنا تقوم فيها قطيعة دلالية ما بين الدال من جهة، وبين منظومة المدلولات المشتتة من جهة أخرى، وصارت اللغة سببا لسوء الفهم، بعد أن كانت مادة للفهم والوعي.

وثانيها: أن أدبيات النهضة ظلت تقوم على ما يمكن أن نسميه هنا بـ (فكر التمني). إذ إن ما تطرحه من مشروعات تنموية هي أشبه ما تكون بأحلام اليقظة، والهواجس الوردية. ولذا فإنها أطروحات لا تقوى على مكافحة آفات الحاضر والأوبئة الحضارية التي عشّشت داخل جسد الأمة على مدى غير قصير. فالوحدة والعدالة والحرية ليست مشروعات تنموية بقدر ما هي أمنيات حالمة.

وفكر التمني هذا هو النمط السائد على الأطروحات السياسية المعاصرة، سواء الحزبي منها أو المستقل، وسواء أكان قوميا أو دينيا أو ليبيراليا، فهي تغرق بالأدبيات الوجدانية، وهي إلى الخطاب العاطفي أقرب منها إلى التفكير العضوي أو الاستراتيجي. ولذا ظلت فكرا اجتهاديا فرديا، ولم تتحول إلى فكر مؤسساتي بنائي ذي حيوية نقدية وتفاعلية. وظلت لغتها اجترارا مترهلا يزداد كميا ويتقلص نوعيا. ولم يحقق ذلك الفكر أي تقدم نوعي طول مساره الحديث، وكل التغيير الحادث فيه ليس سوى تغيير ارتدادي، يرتد إلى إشارات البداية مرة تلو أخرى، دون أن يحقق أي نقلة أو نقلات نوعية مما جعله فكرا استهلاكيا مكرورا وسلبيا، وأعجزه عن الانتاج الايجابي، مثلما أعجزه عن التنامي العضوي أو التفاعل الجماهيري.

والنخبة الفكرية هنا لا تختلف عن الجمهور، إذ الجميع لا يملك سوى الامنيات الحالمة، ويعجز عن الفعل. والكل واقع في دوامة (التوبيخ) لانه يقول ما لا يفعل. بلْ إن المفكر يعمق هذه الدوامة ويوسع دائرتها ويزيد من حجم ضحاياها.

وثالثها: أن هذه الأطروحات تضافرت على مر الأيام لكتابة نص كبير وضخم نسميه هنا بالنص العشوائي، وهو النص المتلاطم من داخله، والذي يسير بعضه ضد بعضه الآخر، ويقوم على نقض ما غزل، فهو يعزز الفرقة والقطيعة ويؤخر مسيرة الامة. حتى ليصبح يومنا أسوأ من أمسنا. وما من أحد من عرب اليوم إلا ويتمنى أن لو كان حالنا مثل تلك التي ما قبل أربعينيّات هذا القرن. ولربما ناضلنا وكافحنا لنستعيد بعض ما كان لنا في ذلك العقد. هذا هو النص العشوائي الذي يهشم ما بنى ويكسر ما جبر، لأنه نص مفكك متفكك يقوم على الضعف ويؤول إلى الضعف.

ونتج عن ذلك كله ثلاث ولادات معاقة وهي:

أ ـ جماعات من المفكرين النخبويين المعزولين عن الناس من جهة، والمتضادين تضادا سلبيا فيما بينهم من جهة أخرى.

ب ـ لغة ممسوخة فقدت العلاقة العضوية بين رموزها الدلالية ومدلولاتها المنطقية والفعلية.

جـ ـ جمهور محبط ضائع يعجز عن الفهم أولا، ثم لا يجد أمامه واقعا صادقا، أو واقعا يدعو للأمل.

وفي خضم ذلك، كنتيجة له أو كعرض من أعراضه، صارت رموز اللغة ودلالات النهضة مجرد رموز حالمة تحيل الى عالم العواطف والوجدان. وليست من عالم الواقع ولا من عالم الممكن. فالوحدة العربية مجرد حلم وكذلك هي النهضة والعدالة والحرية، ولسوف تكون قصائد الشعراء هي الأولى بأحلام المجد والعزة. أما واقع الاشياء وواقع الناس فإن بينه وبين هذه المصطلحات قطيعة في الفهم وفي

المصداقية.

ومن هنا صرنا كائنات غير لغوية، كائنات مستلبة، بلا دلالة ولا تركيب. مجموعات من الجمل غير المفيدة، أشباه جمل. أو كما قال الإمام علي رضي الله عنه، أشباه الرجال ولا رجال. نحن أشباه الأمة ولا أمة. ومن كان بلا لغة فهو ليس بكائن حي، لانه غير ناطق ـ كما هو حد الانسان.

ـ 3 ـ

هذا لا يعني أننا أمة كتب عليها الموات، ولكنه فحسب يعني أن لدينا إشكالا عويصا. ويقوم هذا الإشكال بما إنه مرض عضال في اللغة، أصاب روحها وفكك جسدها، ولكنه لم يمتها. والحل يتأتى عن طريق تنقية اللغة من دائها، ومن ثم سوف تصفو أذهان مستخدمي اللغة، وسوف يتجهون نحو الوعي والفهم، الوعي بأنفسهم وفهم حالهم.

ومن أول أبواب الحل أن نعي العلاقة العضوية ما بين مفهوم الوحدة والأمة. وهو مفهوم أشارت إليه الآية الكريمة في قوله تعالى عنا : (إن هذه أمتكم أمة واحدة)(5) حيث جاءت كلمة (أمةً واحدةً) في موضع حال منصوبة، والعلاقة العضوية ما بين إعراب الجملة ودلالتها تقتضي إقامة هذه الرابطة، مما يعني أن الأمة لا توصف بأنها أمة إلا إذا كانت واحدة. أما إذا لم تكن واحدة فهي ليست بأمة. وهذا هو مدلول الآية الكريمة : (إن هذه أمتكم أمة واحدة) في حال كونها واحدة. وإذا تغيرت الحال ولم تعد واحدة فهي ليست أمة. وإذن لكي نحقق مفهوم (الأمة) فينا لابد من قيام الواحدة، ويكون جهدنا منصبا على التوحيد أولا لكي نؤسس (أمتنا) .

وهذا يتأتى من وجوه كثيرة أحدها أن نكسر الثنائيات القطعية القاطعة في فكرنا التنموي، وننزيل التعارض المتضاد ما بين أطراف المعادلات الذهنية بين الأصالة والمعاصرة، بين الوطن العربي والإقليم، بين العروبة والإسلام. وهذه ثنائيات ليست متضادة ولا متعارضة، ومن الصحيح التوحيد بينها في معادلات مركبة تفضي إلى ناتج إيجابي.

ولقد كشف العلم الحديث خاصة في ميدان **الميكروفيزياء**عن حقيقة جديدة، هي أن الأضداد لا تتصارع بل تتكامل لتعبر عن الحقيقة بأوجهها المختلفة، وتنتهي إلى تركيب(6). والحقيقة ليست بذات وجه واحد قاطع، إنها دوما نسبية وديناميكية ومتحولة، ولذا فإنها لا تخضع للثنائيات القطعية، كما ان الحقيقة تكبر بقدر ما تخفي نفسها(7) .

ولقد جربت العلوم الانسانية أيضا هذه الإشكاليات، وعركت نفسها فيها لتخرج بتركيب عضوي ينتج عن تكامل الثنائيات لا تصارعها. ومن ذلك معادلة ابن تيمية المشهورة : موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول(8) وهي المعادلة التركيبية التي وضعها لحل التضاد التعسفي ما بين العقل والنقل.

ولقد وضع ـ سد لماير ـ حلا إبداعيا لسؤال الفن للفن أو للحياة، بأن قال (إنك إذا لم تبحث في الفن إلا عن الفن فلن تجد فنا)(9). ومن هنا يكون الفن للفن وللحياة معا وفي آن. وهذا ينهي ذلك السؤال الغبي الذي يفترض ثنائية قطعية لا وجه لها .

ونقيس على ذلك معضلة (الشكل والمضمون) في نظريات الأدب، حيث يجري النقاش والجدل على أيهما يجب أن ندرس الأدب. وذاك نقاش يقوم على افتراض غير صحيح، وهو افتراض يوحي بالفصل ما بين الشكل والمضمون، مع أن حقيقة الأمر تحتم أن لا مضمون من دون الشكل. كما أنه لا وجود لشكل بلا مضمون، حتى الشكل العبثي يصبح العبث هو الدلالة الضمنية له. وكل المضامين الممكنة والمحلوم بها ليست سوى إفراز لشكل أو أشكال ما. وفي مفهوم

(البنية) حل نظري وإبداعي لهذه الثنائية التعسفية، ذاك لأن البنية وحدة تكوينية ذات شكل مبدع يفرز مضمونا إبداعيا تحفز عليه تركيبة البنية، ونشاط الذهن القرائي.

ولذا فإن العلاقة ما بين الانسان واللغة ليست ثنائية منشطرة ـ كما هي حالنا مع لغتنا الآن، مما يؤدي إلى الفشل الحضاري ـ، ولكنها علاقة عضوية بنيوية تتشكل من حوارية الانسان مع لغته، وتفرز (بنية) إبداعية حيوية ومفتوحة. وتقوم على وحدات تكوينية متفاعلة، والاختلاف فيها يفضي إلى ائتلاف، كما قد قرر الامام عبد القاهر الجرجاني(10) من قرون، في علاقة جدلية (حوارية) لا تتصارع فيها الاضداد، ولكنها تتكامل لتأسيس تركيب حيوي إبداعي. وهذا ما يجب أن يتأسس منه وينبثق عنه (النص الملحمي) المغاير للنص العشوائي.

والنص الملحمي هو نص الأمة/الوحدة، أو الأمة/النص. تلك الأمة التي تدخل من خلال تاريخها وأحداثها في تموج جدلي حواري، يوظف كافة أطراف المعادلات والثنائيات، ويوظف حركة المصطلحات والأفكار في تفاعل صريح متحاور يتشكل من اختلافاته ائتلاف، ومن تضاداته تكامل. والنقيض مع نقيضه يتولد عنهما إفراز حي ينتج عن التزاوج الطبيعي بين الأضداد، مثل تضافر عناصر الجملة اللغوية في تكوين الدلالة والافصاح عن ناتج دخول العناصر في علاقات تركيبية. تماما مثل قيام (الملحمة) على اختلافات متواترة، ولكن هذه الاختلافات تؤدي أخيرا إلى بناء النص وتوحيده ولملمة شتاته، ليصبح نصا دالا ويكون أدبا وظيفيا باعثا على الفعل والتفاعل. ولا سبيل إلى نهوضنا حق النهوض إلا باستنهاض هذا الحس ـ من جديد ـ في لغتنا لكي نعيد العلاقة الصحيحة بينها وبين الانسان، كائنها الحي.

وإن كان الانشطار عندنا قد فتت جسد اللغة وهشم روحها بأن جعلها لغتين متعاديتين هما الفصحى والعامية، وهي ثنائية قاتلة، فإن الأمر حينئذ يقتضي منا السعي حثيثا من أجل (تعميم الفصحى، وتفصيح العامية). وهذا شرط أساس من أجل أن نخرج من دوامة الثنائيات الغبية وأن نخرج من ضياعات النص العشوائي، لكي نبدأ مشروعنا النهضوي بكتابة النص الملحمي، حيث الواحدة أساس للامة، والقول يطابق الفعل، ويكون الانسان ـ إذن ـ لغة، حيث الجمال الذي لا يخطىء ولا يبطىء فإن لم يكن ذاك فالصمت خير لنا كي لا نظل نوبخ أنفسنا منذ أن صار قولنا يخالف فعلنا.

الهوامش

(1) الجاحظ: البيان والتبيين 102 تحقيق فوزي عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت 1968 وانظر أيضا: ابن رشيق: العمدة 242/1 تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

(2) وردت هذه العبارة عند الدكتور عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة. وكالة المطبوعات. الكويت 1979.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين 102 وكذلك ابن رشيق: العمدة 242/1.

(4) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين 32 تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة 1952.

(5) سورة الانبياء آية 92.

(6) وردت العبارة عند محمد عابد الجابري: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة 29/1. دار الطليعة. بيروت 1982.

(7) لهذه انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 82. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1985.

(8) لابن تيمية كتاب بهذا العنوان (موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول) دار الكتب العلمية. بيروت 1985.

(9) سامي الدروبي: علم النفس والأدب 34 دار المعارف. القاهرة 1981.

(10) عن مفهوم الاختلاف والائتلاف لدى الجرجاني انظر بحثنا: من المشاكلة إلى الاختلاف: سؤال المعنى في النص الأدبي. مجلة (الحياة الثقافية) تونس 1987.

قراءة في رواية نوار اللوز

محمود المصفار

هذا الأثر الابداعي هو بعنوان أساسي «نوار اللوز» للكاتب الجزائري واسيني الاعرج وقد صدر ببيروت عام 1983 عن دار الحداثة في طبعة أولى وهو رواية ـ حسب مقولة الأجناس الأدبية ـ استخدمت أسطورة الجازية إطارا فنيا والواقع الجزائري خاصة والواقع العربي عامة موضوعا لها والقضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية مضمونا فيها.

واهتممنا في قسم أول بالخصائص الفنية في معالجة الرواية من تحديد للأطر وتقسيم للفصول واشكال السرد المتبعة وتوظيف للأسطورة قصد الوقوف على توفيق الكاتب في المزج بين القديم والحديث ونجاحه في التوظيف والابداع.

ثم عرجنا في قسم ثان على قضايا المضمون فشدتنا قضية الثورة والسلطة بين السياسي من جهة والاقتصادي والاجتماعي من جهة أخرى كما شدتنا قضية المرأة بين الجنس والعشق من ناحية وبين المقاومة والبطولة من ناحية أخرى

وختمنا بملاحظات عن الأسلوب بخصائصه اللغوية وأدواته التعبيرية

الخصائص الفنية في رواية «نوار اللوز»

1) الاطار الزماني (*)

تدور أحداث الرواية في إطار زمني محدود بالعهد اللاحق للاستقلال وبالتحديد في الستينات من هذا القرن عندما نادت الثورة بتأميم الأراضي وتطبيق النظام الإشتراكي ودعت الى المشاريع الزراعية الكبرى من اقامة السدود على الأراضي وانصاف المجاهدين الذين ضحوا في سبيل الوطن وتوفير الشغل ويقول صالح الزوفري في لحظة فرح وأمل مخاطبا لونجا: «سانزل يالونجا الى البلدية لاسال عن أراضي الثروة الزراعية وعن بداية الأشغال في سد العواني ـ عن أي شغل» (ص141) وفي موضع آخر يقول: يا بابا صالح ـ ـ أراضي السبايبي اممت رسميا وستوزع قريبا طبعا (ص145)

وتجري أغلبية أحداث الرواية... في فصل من فصول الشتاء الى حدود مشارف الربيع عند ظهور نوار اللوز.. ولهذا النوار دلالتان زمنيتان:

1 ـ دلالة على لحظة ما في عمر السنة، على انبعاث الطبيعة بعد مواتها وعلى الجمال والدفء، بعد الامطار والرياح والصقيع، «ظهر على أغصان شجيرات اللوز

نوار أبيض صغير كان يبشر بربيع جميل حتى الحركة التي انقطعت عادت الى دورتها القديمة» (ص214)

2 ـ دلالة على لحظة ما في حياة البطل، على البشرى التي غمرته بهذا الفصل الجديد الوالج وهو يتوق اليه للخروج من دنيا الصقيع والمطر والوحل انها اللحظة الزمانية المتمناة والتي لئن بدت بشائرها تظهر في مستوى الطبيعة، فهي لم تتجل بعد في مستوى الواقع الاجتماعي.. انها لحظة الاحساس الغامر أي هي اللحظة الوجدانية التي تظل احساسا معلقا ما دام الواقع المادي والاجتماعي لم يحتضنها ولم يجسد اشواقها

«بقدر ما يقسون علي ازداد تصلبا وقوة حتى ينور اللوز وتعرفين ان اللوز حين ينور يكون الربيع قد بدأ في فتح عينيه» (ص 213)

2) الإطار المكاني:

هو الجزائر... وفي مدينة مسيردا بالذات ـ فهذه المدينة كائنة على مصب واد وهي ذات حقول ممتدة (ص 11) تتوزعها المياه بالدور والتناوب وهي مهددة بالواد الذي لا يتوقف خرير مياهه وبالفيضان صيفا وشتاء (ص106).

وقد قام في هذه المدينة ـ حي البراريك ـ وهو أمشاج من سكان نازحين من كل مكان لا يجمع بينهم الا الحرمان... وانتظار العمل في السد الذي وعدت السلطة بانجازه ولكنه كان يتأخر كل سنة لاسباب مجهولة «حتى حكاية السد بدأت تتحول إلى أسطورة» (ص 19)

لذا قامت فيه طقوس وعادات غريبة من تناول المخدرات وارتكاب الحماقات الفظيعة «لا شيء في هذا الحيّ غير البرد والجوع وبيوت التنك والوحل وتصفية الحسابات القديمة بالمدى والجنازات.. كنا نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة...» (ص 19) والغرائب تحكى عن هذه الاشكال البشرية (ص 116).

هذه المدينة على التخوم المهملة «انها البلدة التي تنام على أطراف الحدود في الحرب. هي أول من يدهش وآخر من يتذكره المؤرخون» (ص 19) وهي لئن لم تتحدد في مكان معين... فهي تنسحب على الشريط الغربي من الجزائر.. أو هي تنسحب على شريط الغرب المطلق.. حيث تكون قريبة من كل تغريب واغتراب... وكل غرب هو نقيض الشرق.. وما يحف به من دلالات الولادة والاشراق..» حين ولدت تلاقحت الازمنة الجافة وتساقطت امطار قوية على غير العادة واشرقت الشمس من الغرب ولمعت الانجم في وضح النهار مع لمعان الشمس» (ص 10).

ان مسيردا إذن مكان ما في الجزائر ـ لا تتحدد بحدود متعينة ولذا هي أقرب الى اللامكان... وهكذا تخرج من حيز الجزائر في الشرق أو في الغرب كما تخرج من حيز أي مكان من الوطن العربي... ولكنها إذ تخرج عن أي مكان معين... فهي بالتالي تنغرس في كل مكان من الجزائر ومن الوطن العربي ومن خارج الوطن العربي طالما ان الظروف التي تصفها الرواية موجودة بصفاتها لا بأعيانها.

ترى هل أن استخدام اللامكان صنعة فنية تخرج من حدود الخاص الى العام ومن المحسوس الى المجرد لتصبح الرواية معالجة لاشكالية قائمة بالقوة أو بالفعل كما ورد في التصدير إذا ورد أي تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أي شخص أو أية عشيرة أو قبيلة أو دولة على وجه الكرة الأرضية فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدا (ص 5).

أم هي وسيلة من وسائل التقنية والهروب من وحل المتابعات السياسية خصوصا وان تخوف البطل على كاتب ياسين من بعض الممارسات السرية قد يعضد

هذا الاتجاه.. فيكون تخوفه بذلك تخوفا مشروعا.. وشهادة حية على غياب الحرية وتنديدا بقمعها؟

3) بناء الرواية

جاءت الرواية في فصول أربعة والفصل الأول منها ورد بعنوان «تفاصيل» وهو لا يعدو أن يكون تمهيدا في شكل اطلالة على فصول الرواية اللاحقة وتقديم لاهم الأحداث التي عاشها صالح الزوفري، ولعلنا نتعرف من خلال هذه التفاصيل على مصائر كثير من الشخصيات والمشاريع التي نادت بها السلطة المركزية.

والفصل الرابع أيضا لا يقدم جديدا ولا يستلزمه معمار الرواية الا من حيث هو تأكيد على عودة صالح الزوفري بعد ان كاد يصبح خرافة من الخرافات في ذاكرة مجتمع البراريك والامن حيث هو تأكيد كذلك على رفض البطل الانبتات واصراره على الانغراس في التربة والوطن والتبشير بحلول تعبر عن اتجاهه الايديولوجي. وهي حلول لا تبدو نابعة من نسيج الرواية بقدر ما هي اسقاط لا يخلو من افتعال.

ويكاد كل فصل في الرواية ان يكون مستقلا بنفسه منغلقا على ذاته مما يجعل الفصول بمثابة قصص متراكبة لها كيانها الواضح الا من خيط يربطها جميعا بشخصية محورية هي شخصية صالح الزوفري.

4) السرد

توسل الكاتب الجزائري واسيني الاعرج في هذه الرواية ذات الفصول الاربعة بوسائل السرد المختلفة والمتداخلة فتعددت الضمائر وتنوعت مصادر الرواية والخبر... وتجاور الراوي المتكلم والراوي السارد مباشرة والراوي الناقل باسانيد مختلفة سواء عن طريق السماع «قالت أمي التي حبت...» (ص 10) أو عن طريق القراءة والسماع معا» يقول مؤرخ البلدة سيدي علي التوتاني ومعه قدماء البلدة وأعيانها» (ص 10)

وهؤلاء الرواة سواء في غيابهم أو حضورهم، لا ينقلون الاحداث أو يقفون من ورائها مكتفين بالتسجيل، بل هم يقفون معها ويصنعونها وقد يقفون أمامها فتأتي أقوالهم في صيغة تنبئية سابقة للأحداث.. ومرهصة بها «قيل أن جيلنا سيمشي واقفا كأحطاب الزيتون، سيعلونا الدود وعيوننا مفتوحة، سنقرض وسنضطر أن يجيء حكامنا وأن يقدموا لنا شهادة انقراض» (ص 10)... وعن أحد المخبرين يروى ما يلي: يقول المؤرخ التوتاني: يقول الطالع: قد ينجو وجه محروق لم تتلفه رمال الصحراء سيعيد مجددا ركبه التراب وقد يبعث الذرية إلى الخلف من جديد (ص 10).

ان هذه التعددية في الرواية والأخبار. بصيغها المختلفة.. انما هي وسائل فنية تندرج في جمالية الكتابة الروائية.. للتأكيد على واقعية ما يروى أو للتخفيف من هذه الواقعية... وفي جميع الأحوال يظل الكاتب هو الباث الأساسي... إذ سريعا ما يكشف عن نفسه فتختلط الذات بالموضوع حتى تغدو الرواية في بعض اللحظات حوارا داخليا باطنيا تنكشف لنا من خلاله شخصية صالح الزوفري شخصية بائحة بكل ما يعتمل في داخلها من آلام وتذمر وسخط أو من رغبة في الثورة والتغيير.

5) الاسطورة كاطار فني

استخدم الكاتب اسطورة الجازية كإطار لهذه الرواية ولكنه لم يبق فيها ولا في حدودها بل حاول ان يوظفها لخدمة مضامين واقعية حديثة فاستطاع ان يحدث التواشج والتواصل بين التراث والمعاصرة فلم يفقدنا نكهة الأسطورة ولا رائحة الواقع وتكاد أسطورة

الجازية في صيغتها النثرية ان تتوازى مع أسطورتها في صيغتها الشعرية فكأنها هما اسطورتان مستقلتان وفي هذا تعبير عن اللقاء والتواشج بين الحضري والبدوي في هذه الأسطورة التي اتسعت وامتدت لتنسج من خيوط شتى باختلاف البلدان والفئات لانها من تراث كل هؤلاء جميعا.

ولقد ظلت الاسطورة بشخصياتها المحورية وخاصة الجازية حية في وجدان البطل تتراءى له في الحلم واليقظة.. يتابعها ويوازن بين واقعها وواقعه الى حد التماهي.. مما دفع الكاتب الى المزج بين الواقع وما وراء الواقع فكان يبعثها من وراء الجدران لتتجسد صورة انسانية ممتلئة من لحم ودم نبية ملهمة: «تتكاثف سحب الدخان المتعرجة. ينشق الحائط العتيق. تتآكل على اطرافه ديدان قزحية اللون ـ يهتز الهيكل تمتلي العظام باللحم ـ ثمة يد خفية تصنع هذا الجمال» (ص 122)

ان هذه الوسيلة الفنية ـ لعلنا نجد لها جذورا عند الحكيم في «طعام لكل فم» وهي صورة من صور العقل الباطن في تشوفه واستبصاره بحقيقة الواقع واستلهام الحلول.

ورغم الطابع الاسطوري البدوي لهذه الرواية والمزج بين الواقع وما وراء الواقع لاستبعاد الواقع والتخفيف من بشاعته تظل الرواية واقعية سواء بالتعرية أو بالتغيير حتى العظم.

ولعل هذا التداخل بين الاسطوري والواقعي أدى بصالح الزوفري ان ينغمس في جو الاسطورة، أو يغمس فيه حتى بات هو نفسه اسطورة من الأساطير يتوازى مع أسطورة الجازية بل يضارئها ويخفيها دون ان يقصيها «قيل ان غيابه من علامات الغيب والنبوة» (ص 169) وقد تحول في الاسواق الشعبية وفي ادمغة المتسوقين إلى أبي زيد الهلالي خارق القدرات (ص 170)

ألا يضفي كل هذا على الرواية طابعا جماليا أكيدا هو طابع العجيبة والغريب في اختراق الواقع إلى ما وراءه قصد تجسيم اللامنطقية في عالم غير منطقي؟

المضامين

1) الثورة بين السياسي والاقتصادي الإجتماعي

تقوم الرواية على ثلاث لحظات في مسيرتها الزمنية، وهي لحظات تمثل انفتاحات تتبعها انغلاقات... تعبر عن الخيبة والفشل في جميعها

1 ـ لحظة موت المسيردية... وفشل البطل في الانجاب وترك الخلف فقد مات ابناؤها تباعا... وكانت قمة المأساة... ان اهملت الممرضة زوجته... ضاربة بذلك عرض الحائط لا الضمير المهني.. وحسب.. بل وأكثر من ذلك... كل ما هو انساني... وفي اقصى اللحظات التي تتجمع فيها المشاعر الانسانية... وتستجيب للفرح والبذل... بانبعاث الحياة في الوليد الجديد... «سيبطار الغزوات كان مجزرة وكنت الضحية... رقما من بين آلاف الأرقام... تصور يا عبد الكريم ـ القطط تأكل أطفالنا» (ص 58).

ان فقد صالح الزوفري... لزوجته.. وبالتالي للخلف.. وهو يحلم بانبعاث جيل جديد طيب المعدن... هو التجسيد العملي لاقصى درجات الخيبة والفشل... وهنا تلعب السلطة... في اشخاص موظفيها الساهرين على حياة الناس دورها البارز في قمع طموحه والقضاء على رغباته المشروعة في الحياة الاجتماعية وفي أعز ما في الحياة من جمال «هل يستطيع القضاء الذي يشارع المتسببين في موت الطفل أن يصل

إلى ذروة المأساة التي أشعر بها، أنا لا تهمني نتائج قضائهم تماما عليهم ان يتوصلوا الى الشعور بالبراكين التي تشتعل في صدري والا لا قيمة لكل ما يفعلونه (ص 132).

2 ـ لحظة فشله في الحصول على أرض من الثورة الزراعية باعتباره من المجاهدين ومن أكثر المجاهدين تضحية، وخطرا بشهادة المستعمرين انفسهم ولكنه يفشل في هذا بعد ان فشل في الحصول على عمل شريف.. ينأى به عن الطرق الملتوية في العيش والارتزاق باستعمال التهريب وبيع المخدرات. والغريب ان ملف الاستعمار ـ هو عينه ـ الذي حوسب به في حرمانه من الأرض وهكذا تقف السلطة ممثلة في شخص ولد الأخضر فتحرمه لا من الحق الاقتصادي فقط بل وأيضا من حقه السياسي في الانتساب الى المجاهدين.. صناع الجزائر الحديثة ذلك أن بطاقة المجاهدين لم يعد يحصل عليها من يستاهلها عن جدارة... بقدر ما أصبحت.. تعطى للمراشين والانتهازيين» تصور يرفعون ناسا ويحاسبون ناسا اعتمادا على الملفات التي خلقتها فرنسا». (ص 44)

والحصول على وثيقة المجاهد «لا تكلف ـ في هذه البلدة ـ أكثر من سهرة وبعض زجاجات وسكي» (ص 147) يا ولد سي الأخضر. البارح تذبحني وتذبح والديك واليوم تقيم مقدار قدرتي على التضحية من أجل هذه التربة التي سحقتنا» (ص 149).

3 ـ لحظة فشله في الفرح بالتزوج من لونجا زواجا شرعيا بعد أن ثبت حملها منه.. وبعد ان عقد العزم على الاشتغال في السد.. والاقبال على حياة جديدة.. وها هي السلطة ـ تقف في وجهة ممثله في شرطة القهارق.. وفي النمس خاصة ـ فتفتكه من بين ذراعي حبيبته لونجا.. وتحرمه حتى من حقه في الحياة... وهي قادرة ان تلفق تلقاءه ـ ضروبا من التهم المختلفة تبرر بها القضاء عليه «كان النمس يتهمنا بالخيانة والاجرام وحق محمد اقسم انه كان بياعا والذين قذفوا به إلى هذا المكان ليسوا أقل خيانة منه» (ص 87).

إنه الرجل الذي حاول ان يتطهر، بل حاول ان يعيش حياة انسانية عادية كمواطن معترف به وبحقوقه... ولكن السلطة ممثلة في كل أجهزتها وأدوات التنفيذ لها وقوانينها المتعسفة الظالمة ـ تحرمه من حق المواطنة فيعيش بين الغربة والاغتراب؛ يعيش في الغربة وذلك في الخروج الى ما وراء الحدود والبحث كغيره عن البضاعة وبيعها في السوق السوداء» في هذه البلدة الموت والحياة وجهان لنمط واحد من الخلق.. ولو كانت ظروف النحس طبيعية ما سقط لخضر وما تحول أمام القرية الى مهرب ماهر للكتان» (ص 19) كما يعيش في الاغتراب وذلك لشعوره بالظلم والقهر و «الميزيرية» الكحلاء التي هي صنو الرذيلة» تصور.. لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما اكلتنا مخاوف الحدود... حين نفقد طعم الحياة نتآكل فيما بيننا كالحيوانات المفترسة» (ص 19)

انه البطل الذي عاش مع البرد والوحل، ومع الفقر والظلم في اهاب واحد يصارعها مجتمعة متآزرة.. يصارع الطبيعة القاسية والمجتمع المتفسخ والسياسة الظالمة الحقود» مجبرون بين ان نسرق أو نموت جوعا أو نركب البحر من غير رجعة ونبصق على المسيردا الجرباء ورميها من قلوبنا الى الأبد أو نهارس التروبندا علنا» (ص 28)

وكان يمكنه ـ في هذه الظروف الغريبة ـ أن يكون عنصرا خطرا كما كان قبل الاستقلال فلاقا يقتل ويدمر وقوام حياته بندقيته وفرسه الذي ارتفع به إلى أعلى مراتب الانسانية فهو البدوي إلى حد الجلافة

أحيانا، ولكنه يأبى الا ان يسير مع الثورة والاستقلال يزكي اجراءاتها ويمنحها من قلبه وعقله الشيء الكثير لأنه من معدن صاف فوق البيع والشراء» دمي حر لا يشرب هذا الفقر وهذا العراء.. علمنا ان نكون فوق البيع والشراء» (ص 145)

عمل للثورة ولكن ها هي الثورة تتنكر له فما اقسى الجحود وأعظم النكران! هكذا تتصارع في نفسه القيم المتدهورة مع القيم الأصيلة ولشد ما اضطرته الظروف الغريبة ولا جناح عليه ـ أن يعيش في التدهور ويجسده ولكن حكمته.. وطيب معدنه.. واباء نفسه وسمو علائقه الاجتماعية بالمرأة وبالناس، كانت تنأى به عن التردي والسقوط رغم إيمانه العميق بأن «الشجاعة والطيبة لا تكفيان في عالم غير طيب» (ص 120)

انه يتحدى المسخ في أي شكل كان وسيظل وفيا للشهداء من أجل قضية الوطن العالية» قاوم المسخ يا صالح... فالشهداء الذين تباع عظامهم لغير الشهداء سيحاسبونك أكثر من غيرك» (ص146)

ان الجو العام متعفن مازوم، ففي هذا البلد «كل شيء تأكسد» (ص 202) آه يا لونجايا القبائلية نحب بلادنا لكنها ليست لنا» (ص 151)

ان البطل رغم فشله في اللحظة الثالثة، نراه لا يستسلم لياس مطبق.. بل نراه يرشح بأمل باسم، أمل العودة وأمل العمل وأمل الأبوة وان اقر الراوي في الفصل الأول بان وعود السلطة كانت هراء وتمويها.. فلم يكن شيء من السد قد تحقق ولا شيء من العمل كذلك رغم المظاهر» (ص 19) وهكذا تبدو الثورة... حاملة لجراثيم فنائها.. لانها لم تخلص من شوائب سوء التصرف والتسيير.. فلم تكن في خدمة العمال والفقراء الكادحين بقدر ما كانت في خدمة الوصوليين والراشين وأغنياء الاستقلال: «هذه الاشكال تكاثرت في الفترة الاخيرة من الزمن الصعب الذي مضى، كانت تبيع الله والأرض وتنام ذليلة عند اقدام الكولون... وها هي اليوم تنفش ريشها في وجوهنا بقوة كالديكة المريضة وتستغل الظرف القاسي لتجيره لمصالحها... انها الوجوه الشرسة التي أرزأتنا في اعز احبابنا» (ص 148)

وإذا كان الدود ـ في رواية السرطان لنهاد سيريس [1] ينخر من الخارج خاصة ليمتد الى الداخل بعد ذلك ويصبح عاما يتناسل ويتوالد في كل اتجاه فهذه الرواية على عكس ذلك ـ ترى الدود ينخر من الداخل خاصة ويزحف ليبتلع القبيح والطيب بلا هوادة ابتلاع عدوى أو هدم بالتهميش والتغريب.

وإذا صور ـ فرانز فانون ـ المعذبين من سكان الجزائر في نضالهم الرائد ضد المحق والابتلاع إثباتا للوجود والذاتية الصلبة التي تأبّت واشمخرت فان لوسيني الأعرج يصور ـ من زاوية أخرى وفي زمن مغاير المعذبين من فقراء الجزائر وكادحيها الشرفاء الذين لم يجدوا في الاستقلال منتهى الآمال... بل لم يجدوا فيه سوى التهميش والتغريب.

ان الرواية ـ صرخة مدوية ـ وخطاب سياسي مباشر فيه شكوى وتظلم بل فيه محاسبة وتنديد سافر لا يتخفى ولا يراوغ «ايه يا صالح، على هذه الاحراش اليابسة تنام بقايا الحرب الضروس، حرب الذين تقاتلوا من أجل الملك، وكذبوا علينا بانهم تقاتلوا من أجلنا نحن الفقراء الذين نعيش من تهريب اعناقنا عن سيوف القتلة» (ص 45).

ورغم ما فيها من عناصر تسجيلية كثيرة مما يجعلها وليدة الثورة الجزائرية ولصيقة بعهد الاستقلال، فهي تتجاوز هذا الاطار الزماني والمكاني لتصبح محاسبة سافرة لكل الثورات المجهضة للآمال والمحيطة للاحلام بسبب عسف في القيادة أو ظلم في التوزيع أو سيادة للقيم المتدهورة الموروثة من العهود البالية...

على حساب ثورة زكية جذرية تقلب الموازين وتنبع من الكادحين وتعبر عن رغبة الضحايا الشهداء شهداء الثورة من أجل الحرية والعدل والحياة حتى لا ينقلب دم الشهداء ضريبة يدفعها المخلصون لحساب الانتهازيين سراق الثورة وخونة الضمير «المجاهدون ـ المفروض ان يكونوا اكثر الناس تضحية، ها هم يبادلون عظام الشهداء بالفلات والمقاهي والتجارات المربحة» (ص 144) فلا ثورة ناجحة إذا ظلت السلطة تمثل الفوقية والمركزية والبيرقراطية ترعى مصالح الراسمالية الصاعدة على حساب الطبقات الكادحة.

2 ـ المرأة بين الجنس والعشق وبين المقاومة والبطولة

ان الجنس خامة حاضرة كثيرا في هذه الرواية بما فيها من مواخير وبغايا ونكاح للحيوان وتجاوز المقدس وهو في رأينا ذو اتجاهين

1 ـ اتجاه فيه تعبير عن كبت وحرمان، والعملية الجنسية بهذا الاعتبار تستفرغ دلالتها العبثية لتصبح تعبيرا عن رغبة اشباع عادي لأنه من مكملات مظاهر الفقر والجوع والحرمان.

وحتى التجارة الجنسية في مأخور طيطما لم تكن مقصودة بذاتها أو بذخا رفيعا وانما هي حاجة اقتصادية أكيدة لأنها من مستلزمات الحياة وما أن وجدت طيطما ـ في الرجل العسكري ـ ملاذا ينقذها من هذه الاعمال المتردية حتى نهضت الى ذلك بكل همة «سأخدمه بقيمة عمري وأتمنى قبل ان اغمض عيني ان اشعر بالامومة ولو مرة واحدة في حياتي» (ص 70)

لـ كان التعامل الجنسي شبقا فيها وانحطاط طبع لما وجد فيها صالح ما لم يجد في سواها من الدفء والاستواء» والحقيقة انَ طيطما على شيخوختها كانت عيونها تأسرني واضطر في النهاية الى قضاء الليل معها على الرغم من وجود ابنتيها الهجالتين» (ص 51)

ورغم جمال الجيلانية الآسر لقدرتها على تفجير الراس بالرغبة المحروقة نراه يتخلى عنها وقد دعته بشعور اخلاقي في نفسه سما به عن الجمع بين الأم والبنت «الأم ثم البنت، لا يا عامر أنت فوق الرغبة المشوهة ليست سورا هشا محشوا بالروث والتبن» (ص 67)

ولكن الجنس قد يرتقي ـ في بعض اللحظات الى مستوى التحدي الحضاري مستوى العلاقة بين شرق متخلف وغرب متفوق فيستحيل الى اثبات الانا المنقوصة تجاه «الهو» المنتصر عن طريق الذكورة مقابل الانوثة» أنت يا العربي فحل مثل أبيك. ضاجع كل الألوان الافريقيات الالمان، الفرنسيات، للصراحة كان يتعشق الفرنسيات لغرض في نفسه ـ دام معهن حتى طاحت صحته» (ص 79).

هذه المظاهر الجنسية المختلفة لا تمثل مضمونا رئيسيا في الرواية لأن التعامل يرتقي مع المرأة ـ عند صالح الزوفري ـ الى مستوى الحب والاعجاب بالبطولة النسائية بل الى مستوى العشق المثالي ولقد كان لثلاث منهن دلالة عميقة بعثت الحياة في نفس صالح. وخلقته خلقا جديدا.

أما المسيردية فكانت مثالا للحب والصبر والتضحية. ففي أشد اللحظات التي تكون فيها المرأة محتاجة الى زوجها ليعينها على مصاعب الولادة. فضلت ان يسافر بحثا عن لقمة العيش وان يجاهد من أجلها ليتعاونا عليها كل من موقعه إذ ما قيمة أي ولادة وترك الخلف ان كانت الظروف على تربية الولد قاسية عسيرة تؤذي ولا تنعم «شيء جميل ان نتلذذ بعشق كالأطفال لكن ان يتحول الطفل الى العربي

وتقتله في خلاء موحش قـهارق الحـدود فـالاحسن الا نـرتكب دينا في حقـه» (ص 128) وها هو صـالـح يعترف في ذكرى وفاتها بحبه لها حبا عميقا لانها رفيقة دربه في احلك ساعات العمر «كنت أحب المسيردية قد البحر قد أمواجه قد المسافات التي تأكلني كل ليلة ـ قد الموت الـذي يتهددني في اية لحظة. . قـد الالم الذي يثمر الرجال والشهداء والانبياء» (ص 136)

ـ أما الجازية فقد كـانت صورة مـاثلـة في نفسـه تجسدت له في احلامه. . . وانبعثت اليه خـاصـة دون غيره من الناس. . . وعشقها لأنها رأت فيه استمـرارا لها واقدر من يستوعب الهامها ويتحمل معها التضحية والنبوة في سبيل الآخرين لهذا كلـه عشقهـا وعشقتـه. سألها ذات يوم لماذا هـذا التعلق بـه فـأجـابت: «لأني أحبك يا صويلح الزوفري. . لانك واحـد من يتـامى بني هـلال الـذين هـربـوا معي حين تيتمت فعشقتك بشغف. » (ص 125)

ان تحول الجازية المرأة الى مصـدر الالهـام والنبـوة ـ وقد كان ذلك وقفا على الرجال لما يقطع بجدارة المرأة ـ عند الكاتب ـ وبطولتها لا في المستوى الاجتماعي وحسب، بل في المستوى الانطولوجي كذلك.

وأما لونجا فقد تجمعت فيها. . عند صـالـح، كـل أسـبـاب الـتـعـلـق فـهـي مـثـال الجـمـال ـ الحسي الرائع. . . «أكيد هذه الطفلة كفيلة بأن تقهـر الجمـل، عيونها آسرة» (ص 105).. وهي مثال للمرأة المعشوقة التي تملأ كيـان المـرء حبـا ودفـءا وحيـاة «اللي عنـدو لونجا ولزرق والبندقيـة مـا يخـاف من الليـل ولا من البرق ولا حتى من يـاسين (ص 161) وهي في النهاية رمـز للحب الصـوفي ـ الـذي يتسـامى فيـه التعـامـل الجنسي الى مستوى الفناء» الجنس حالة روحية أكثر مما هي جسدية» (ص 211) فلونجا بالنسبة اليه هي النبيـة الفـاعلـة. . . بعـد ان كـانت الجـازيـة هي النبيـة الملهمة. . . » لا والله يا لونجا. . انت خـاتمـة الانبيـاء والرسل» (ص 136)

لقد جاءته لونجا ـ في أحلك اللحظات لتبعثـه بعثـا جديدا. . . ولتربط بين جيله وجيلها قصد خلق جيل جديد» سأكون الجازية التي يحلم بوجهها دائما وسأعيد نبتة فقراء بني هلال الى الحياة (ص 177)

ان الجازية ولونجا وجهان من حقيقة واحدة لـذلك تتداخل الاسطورة الواقع الى حد التماهي فإذا بلونجا رمزا للجزائر كلها أي لهذا الوطن الذي ما زال غضـا يتحسس طريقه. . . ويبحث ساعيا عن هويته التي لا تتحقق الا في هذا الامتـزاج التـام بين العنصر العربي والعنصر الـبربـري ولا يـتـم الجـمـع بـين هــذيـن العنصريـن. . . الا بـولادة جـديـدة بـين عـامـر ولونجا. . . وقد ربط بينهما الفقر والحرمـان والضيـاع لان كليهما من شجرة مقطوعـة يـابسـة، وقـد يكـون أبوهما مات من كثرة رطوبة المناجم التي يشتغل فيها» (ص 105) انهـا. . الوسيلـة التي يتحقق بهـا الحلم. . الجزائر تذوب فيهـا الفـروق العنصريـة والمـاديـة. . . سيكون هذا الجيل الذي سأرثه من رحم لـونجـا قمـة نقاء هذه السلالة لانـه ولـد من الفقـر وفي الفقـر وفي لحظة الفقر» (ص 208)

انه الفقر الخلاق. . . رمز الحب الطـاهـر والعطـاء الكـريم. «نحن الفقـراء أكثـر النـاس قـدرة على الحب وتضحية وصدقا» (ص 205)

لذا فالمرأة في هذه الروايـة. . لا تقتصر على دورهـا الجنسي المـادي. . كـما يبـدو ـ على السطـح ـ ولكنهـا ترتقي الى مستوى النضال والفداء فتغدو رمزا للبطولة الفاعلة. . سواء في معركـة التحـريـر «رفعت احـدى العجـائز رأسهـا الى السـماء وحـاولت ان تبكي لكن الدمع كان قد تحول الى قطع من الصخور البركانية في اطراف عينيها كانت شيخة مقعدة من زمن الحرب إثر

التعذيب بالكهرباء والصابون وقناني الشراب المكسورة» (ص 39) .

أو في معركة المصير الجزائري الحديث وهكذا تندرج الرواية عن جدارة في نطاق أدب المقاومة النسائية بالجزائر.

كما تنتمي الى ادب المقاومة السياسية الجزائرية.. فتلتقي بنجمة كاتب ياسين.. لتجسد النفس النضالي العام لكنها تفترق عنها في كونها... تعبر عن مرحلة.. أخرى أكثر هموما من مراحل النضال الجزائري.. غير التحرير السياسي، ونجمه ولونجا . كلتاهما رمز للجزائر البكر تنتهشها الاطماع ولكنها لا تستسلم ولا تموت «لقد بدت لونجا طفلة بكرا حادة كهذا الوطن الذي يقتل الف مرة كل يوم» (ص 143) «آه يا لونجايا القبائلية ـ نحب بلادنا لكنها ليست لنا» (ص 151)

ان الثورة الجزائرية عمل طويل النفس.. ولكنه آيل الى الانتصار رغم العثرات... وأسباب الاحباط المعلنة والخفية «ان الثورة هي روح الجزائر هي العذراء والمرأة المتوحشة فنجمة» هذه الرواية الكبيرة» هي البنت البكر للجزائر بمعناها الأكثر شمولا وعمقا.. في مراحل العذاب الاكبر الذي عاناه هذا الوطن» (2)

اللغة

لقد استخدم الكاتب العربية الفصحى غالبا وأساسا وان دعته واقعية الأحداث والاشخاص الى استخدام العامية في كثير من المواضع.... وهي ليست بالضرورة عامية الجزائر.. فبعضها شرقي شامي وبعضها من جو الاسطورة الهلالية المتجذرة كما في قوله «يا لونجا يااللي شعرتك حبالة اكلت سبعة والثامنة هجالة» (ص 176)

وترتقي هذه اللغة الفصحى أحيانا الى مستوى الشعر فتتوالى الجمل الفعلية وتتوازن دون رابط لفظي فتحدث التوقيع والتنغيم كما في هذا المشهد «تتصاعد سحب الدخان متعرجة، تتلوى كراقصة آلمتها لحظة الإشراف التي شعرت بها في آخر الرقصة، تمتلىء الحجرة بالروائح المختلفة المختلطة يغيب وجه صالح وتذوب عيناه (ص 100) .

ان الظاهرة البارزة في أسلوب الكاتب، هي استخدام للفظ الحسي والتشابيه الحسية في نقل المشاهد بما فيها من حركة وتشكل ونبض مؤثر وهكذا تتضافر الدقة التسجيلية مع الشحنة النفسية والدالة المرجعية لاحداث طاقة في التأثير المباشر .

وتتحدد هذه الظاهرة الأسلوبية في العناصر التالية :

1 ـ وصف المشاهد الاباحية: بانت افخاذها مكتنزة مدورة تقوي نزوع الشبق الأسود ظهر تبانها الأحمر المثقب مظغوطا على لحمها بشكل يدعو الى الغوص في جسدها حتى التهلكة (ص 63) .

2 ـ الاغتراف من المحيط الاجتماعي والملحمي «الجيلالية عيونها بندقية» (ص 67) .

3 ـ التجسيم والتضخيم المادي للنبض والاحساس «وشعر بالعصافير المهجورة داخل قفصه الصدري تنط له كالارانب» (ص 208) وكذلك في مثل قوله:

«غاص كل الدود والقيح الذي برأسي، انهارت الجبال السوداء وسقط كشيء بارد كالصقيع على نبض

قلبي فانفتحت الجروح القديمة التي تحتل جسدي منذ صغري وذابت البلدة الفقيرة داخل حفرة سوداء عميقة الهوة» (ص 57) .

4 ـ تجاوز الاخلاق بما ينبو من الألفاظ: يلعن أمك يا ولد القحبة ـ «يا ولد قحبة العسكر» «هؤلاء أصحاب البراريك كأنهم في بورديل» (ص 113) .

5 ـ تدنية المقدس: «دهصته شابة في عينيها كانت تتراقص جنة مشوهة وعلى وجهها علامات نبوة ضامرة» (ص 64)

6 ـ تجاوز المقدس: الى النكتة في بعض الاحيان للترويح ظاهريا. . ولكنها في الأساس إما تعبير عن سخرية لاذعة «امتعض حين تلمست أصابعه شيئا متصلبا كان يظنه سلعة مهربة. . . كه كه. . هل وجدت شيئا مهما هذه يا صديقي املاك المسيردية والجازية الله يرحمها» (ص 42)

وإما تعبير عن الاحتجاج الصارخ: لا والله عرقي ودمي اكبر من الحمامات والفلات والعمارات من هذه الناحية حاسة الفهم عندي معطلة» (ص 146)

وقد يخالف الكاتب في توزيع عناصر الجملة فيحدث الهزة والانزياح المرغوب «مرهقا كان حتى العظم. . كانت عيونه ملتصقة بصمت الناس وهم ينحدرون من المرتفع في قلوبهم لذعة العربي والاطفال الفقراء الذين اهكلهم العراء» (ص 49)

خاتمة

وفي نهاية التحليل يبدو لنا ان الرواية ابداع متميز وفر له الكاتب أسباب الفرجة الحسية والتفكير المسؤول وذلك في نقل المشاهد البصرية والسمعية وبتصوير الحالات النفسية والعض على القضايا الاجتماعية المحرقة مما يجعل الرواية رواية واقعية هادفة حتى العظم .

ولعل اللغة الفاعلة في تقاطعها بين الفصحى العالية والعامية الرخيصة وفي تمازج موضوعها بين الاسطورة التاريخية والواقع المعاصر وفي تداخل الوسائل الفنية من سرد ووصف وفي تعدد الشخصيات في تعاطفها مع البطل او عدائها له وباحداثها الخيبة والامل بانه الصراع والمأساة من أهم ما يحدد جماليتها وطرافة إبداعها رغم ما فيها من تدوير وما تقوم عليه من تكرار وخطاب مباشر احيانا .

ـ هوامش:

(*) ارقام الصفحات تشير إلى الشواهد المأخوذة من الرواية ط . بيروت 1983.

(1) السرطان لنهاد سيريس ط صفاقس 1987 .

(2) أدب المقاومة: غالي شكري بيروت ط II 1979: بطل المقاومة في الرواية الجزائرية ص 174 .

كندنسكي وتونس

محمد السويسي

لا تزال السفرة التي قام بها كندنسكي إلى تونس أواخر سنة 1904 إلى بداية أفريل من السنة التالية مجهولة إلى حدّ ما وقد يكون السبب الرئيسي لذلك بقاء الإنتاج التونسي لهذا الفنان غير معروف نظرا لكون العديد من الرسوم التونسية أتلفت وأن بعضها لم يعرف إلا في فترة متأخرة، إلاّ أن ذلك لا يبرّر قلة اهتمام مؤرخي الفن بها، إذ هم اكتفوا بوصفها كتجربة إغرابية وغالبا ما احتفظوا بها في المتسلسلات، ومثل ذلك الوصف يبدو قائما على اعتبار مسبق يقلل من أهمية التجارب الأولى لهذا الفنان ومن هذه التجربة بالذات، والحال أن كل تلك التجارب أساسية وفهمها يكون بالتالي أساسيا لدراسة المراحل التالية.

وأول ما نلاحظ هو أن هذه السفرة تتوسط مجموعة التنقلات التي قام بها هذا الفنان في البلدان الأوروبية ابتداء من شتاء 1904 والتي تمت بعودته إلى مقاطعة بافيرا بألمانيا في أواخر 1907، بعد إقامة دامت سنة بباريس، وبذلك فإن إقامة هذا الفنان بتونس جاءت في فترة انتقاله من مرحلة التجارب الأولى إلى مرحلة النضج، وما يزيد من أهميتها هنا هو أنها تختلف نوعيا عن التجارب الأوروبية بحكم موقع تونس الحضاري وانتمائها للعالم الشرقي.



Kandinsky à Paris, 1935
Photo : Hannes Beckmann

وهذه الإقامة جاءت في وقت كانت الساحات الفنية الأوروبية تطغى عليها الأكاديمية بمتفرعاتها، هذا بالرغم من محاولات التجديد المستوحاة من الإنطباعية، كالإنطباعية الجديدة، ومن انتشار النزعات المتعصرّة والتي يمكن وصفها جمليًا بكونها محاولات توفيق بين أشكال زخرفية مستمدة من الشرق والقرون الوسطى وبين جمالية مستوحاة من المحيط الصناعي، وقبل قدومه إلى تونس، تعرّف كندنسكي على جل تلك النزعات وعلى الحركات الفنية الناشطة في بداية القرن وشارك في بعضها، ويجدر التخصيص بأنه تعامل مع مجلات كانت تسعى لتقريب الفن الحي ومختلف الأشكال الفنية الأخرى، سواء الفنون الشعبية أو فنون القرون الماضية أو الفنون المتصلة بالصناعات التقليدية والحديثة، كمجلة الفن للجميع الألمانية وعالم الفن الروسية، وكان كندنسكي ترأس جمعية الفلنكس التي شارك في تأسيسها وحلها في بداية 1904 قبيل بداية رحلاته، وقد كانت تسعى في اتجاه مشابه لمعظم الحركات المتعصرّة في ذلك الوقت، وذلك بتنظيم مدرسة ومعارض فنية، وقبيل قدومه إلى تونس كان

كندنسكي شارك في تأسيس الجمعية الفرنسية التي أصدرت مجلة **النزعات الجديدة** من سنة 1904 إلى سنة 1912، والتي كانت لها نفس الأهداف تقريبا مع التركيز على الطابع الإجتماعي والعصرية.

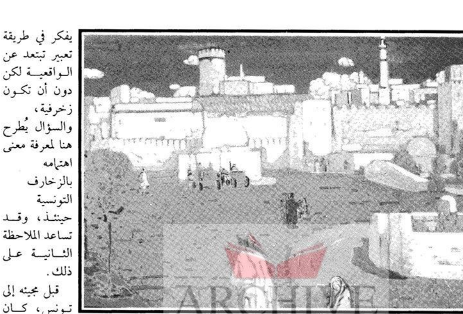
أما انتاج كندنسكي قبل قدومه إلى تونس فيمكن وصفه جمليا بتعدد الأساليب والمواضيع، إذ كان في طريقة عمله يتبنّى أسلوبا يقترب من الإنطباعية خاصة في تصوير المشاهد الواقعية أو الخيالية الروسية وأساليب أخرى تقترب من الزخرفة في أعمال تتسم بالطابع الرّومنسي في جلها وتقترب في البعض منها إلى الرّمزيّة، وقد يكون هذا التنوّع مؤشرا عن أزمة متعددة الجوانب تتّصف بتضارب الفنان بين القطبين الروسي والغربي، وكان هذا التضارب من إحدى سمات العديد من الفنانين الروس ويلاحظ بالخصوص عند الكتاب والشعراء الرمزيين من ذوي الجيل الثاني، كأندري بيالي وألكسندر بلوك، الذين ابتدأوا في الإنتاج في نفس الوقت أي حوالي 1900، والذين ممّا يجمع بينهم اهتمامهم بالقرون الوسطى وبالمواضيع القيامية، ونفس هذه الإهتمامات كانت أساسية عند كندنسكي. وبالتالي فقد يكون تنوع انتاجه هذا دليلا على اضطرابه بين الشرق ككل والغرب من جهة أخرى.

ومن هذا المنظور يمكن اعتبار قيام كندنسكي بسفرة تونس كمحاولة لتعميق معرفته بالحضارات الشرقية، وهو الذي كان مُحيطًا ببعضها بحكم أصله وعيشه في مدينة أوديسا، وكذلك بحكم قراءاته الكثيرة والمتنوعة، وما يؤكد قبوليّة هذا الإفتراض هو أن من أحد الدوافع الرئيسية التي غلّبت اختياره لممارسة الفن هي اكتشافه لرسوم الريفيين بولاية فولوكدا حين كان طالبا بجامعة موسكو، وكذلك تطرقه لمواضيع خيالية مستمدة من القرون الوسطى تمثل خاصة مشاهد من حياة الريفيين والفرسان الروس، وقد واصل كندنسكي انتاج مثل هذه اللوحات أثناء إقامته بتونس.

ويمكن تقسيم الإنتاج التونسي لهذا الفنان على قسمين، يتركب الأول من مواضيع مختلفة، منها الروسية الخيالية كما سبق الذكر وأعمال أخرى ذات الطابع الزخرفي يبدو أنه قام بها لرفيقته أثناء هذه السفرة، وهي الرسامة الألمانية غبريالة مينتر، ويتركب القسم الثاني من مواضيع تونسية تتمثل في رسوم «عجالية» بقلم الرصاص ومن لوحات زيتية ومن

ـ عيد الكبش، 1905، ألوان مائية على ورق، 41 × 58 سنتمتر
Wassily Kandinsky - **Fête du Mouton,** 1905, tempera sur carton, 41 x 58 cm (Cat. C-5).

أوراق ملونة، أي من لوحات بالألوان المائية على الورق الأسود وهي تشكل أغلبية الإنتاج التونسي. ولعل من بين التغيرات، مهما بدت طفيفة، هو استعمال أسلوب يقترب إلى حدّ ما من أسلوب الإنطباعية الجديدة ومن الفسيفساء، وإن كان هذا الأسلوب ليس بالجديد في طريقة هذا الفنان، إلا أنه لم يستعمل إلا في اللوحات الزيتية إلى حدود قدومه إلى تونس.



- مدينة عربية، (سوسة) 1905، ألوان مائية على ورق، 67,3 × 99,5 سنتمتر، باريس، المتحف الوطني للفن العصري

والتمعن في الإنتاج التونسي ومقارنته بإنتاج فترة ما بين 1903 و 1907 يمكننا من التقدم بملاحظتين، الأولى أن هذا الرسام ترك جانبا الأعمال ذات الطابع الزخرفي بالتحديد بعد إقامته بتونس، والثانية هو توجهه الأكثر وضوحا نحو الرمزية خاصة في أعماله الحفرية، قبل أن يتناول المواضيع القيامية في اللوحات الزيتية.

وعن الملاحظة الأولى هناك نقطتان يجدر الوقوف عندهما الأولى هو اهتمام الفنان بالزخارف التقليدية التونسية كما شاهدها في المباني القديمة التي زارها وصور منها العديد في كنشاته، والثانية هو ما قاله لغبريالة مينتر في تونس عن نظرته لتشكيل الأشياء في الرسم، مؤكدًا أنه كان من بداية اهتمامه بفن الرسم يفكر في طريقة تعبير تبتعد عن الواقعية لكن دون أن تكون زخرفية، والسؤال يُطرح هنا لمعرفة معنى اهتمامه بالزخارف التونسية حينئذ، وقد تساعد الملاحظة الثانية على ذلك.

قبل مجيئه إلى تونس، كان تمسّك كندنسكي بالقرون الوسطى، ومن بينها الروسية خاصة، يغلُبُ عليه الطابع الرومنسي وإن كان لا يخلو من الرمزية، وأصبح الطابع الرمزي يطغى على أعماله الحضرية حوالي 1907. وأهمية هذا التحول بالغة إذ أنها من أسس تطور اتجاهه نحو التجريدية، وذلك بطرح العلاقة بين المظهر المرئي وبين محتواه الروحاني من خلال العمل الفني، وقد تجسمت هذه العلاقة في أعمال هذا الفنان بالتركيز على القدرة الرمزية لمركبات اللوحة وبالأساس للألوان.

ومما يؤكد ذلك هو أن كندنسكي كان قد أولى رسومه التونسية أهمية تبدو بالغة على ضوء الدرس إذ عرض بعضها سنتي 1905 و1906، في صالون الخريف بباريس وبمعرض في ألمانيا ثم سنة 1907 في معرض بمدينة أنجرس الفرنسية ونشر صورا منها في أحد أعداد «النزعات الجديدة»، ثم إنه تطرق لموضوع تونسي في أحد رسومه لسنة 1907، ونشر أربع صور

من انتاجه التونسي في المجموعة التي صاحبت نص «نظرات على الماضي» الذي صدر سنة 1913 في برلين، وأهم من كل ذلك هو عودته إلى المرحلة التونسية في مجموعة من الرسوم الرئيسية بين عام 1909 وعام 1913، أي في فترة انتقاله إلى الفن التجريدي.

ففي سنة 1909 رسم ثلاث لوحات يمكن وصفها كتركيبات بعناصر مختلفة المصادر ولكن مستوحاة في جلها من ذكريات تونس، وهذا صحيح بالنسبة **لشرقيون وللحن المرتجل، (أفريقيون)**، وهو أكثر وضوحا بالنسبة لـ: عرب 1 (مقبرة عربية) التي من أهم مركباتها المسلاّت التي صور منها كندنسكي في أحد كنشاته التونسية، ولا شك أن هذه اللوحة، والمستوحاة جمليًا من تونس، مؤسّسة على رمزية عنصر المسَلّة عند العرب، كما يبدو ذلك في إبراز الشبه بيَن عمامة الرجل الواقف جانب القبر، وفي ذلك تلميحٌ لفناء المادة ولبقاء الروح، ومما يؤكد هذه القراءة هو أن كندنسكي كان آنذاك بالذات بصدد كتابة أول وأهم كتبه النظرية، **عن الروحاني في الفن**، الذي يطرح فيه انهيار الحضارة القائمة على القيم المادية البحتة، ونفس التقريب وارد بين **عرب 2 (فرسان عرب)** المرسومة سنة 1911، في الوقت الذي ابتدأ فيه تحضير **ألمناخ الفارس الأزرق**.

واعتمادا على جملة هذه العناصر، يمكن اعتبار التجربة التونسية كإحدى المراحل في تأكد المنهج الروحاني لهذا الفنان. وإن كانت هذه التجربة مرحلة هامة في تطوّر وسائله التعبيرية قبل المرور إلى الفن التجريدي، فإنه ينبغي عدم المبالغة فيها نظرًا لكون هذا الفنان كان متفتحا على مختلف الحضارات محاولا استنتاج ما من شأنه أن يساعده على تعميق تفكيره الجمالي، ولعل أهمّ ما يجدر الإحتفاظ به هنا هو تضاربه بين أشكال ثرية روحانيًا بالرغم عن تجمدها كآثار، وهو الحال بالنسبة للزخارف التونسية القديمة، وأشكال أخرى تطورت في إطار الحضارة المادية الغربية، وقد لا يكون من المغالاة الإفتراض بأن كندنسكي كان يسعى في الفترات الأولى من تطور تفكيره الفني لإيجاد صيغة توفيق بين هذين التوجهين، ومن هذا المنظور يمكن اعتبار التجربة التونسية من أول وأهم تجارب هذا الفنان بل وكذلك في تاريخ استطلاع الفنانين المجددين في بداية هذا القرن على العالم اللاّغربي.

إشــارات

(*) هذا المقال صيغة جديدة ومحوصلة للمقال الذي نشر تحت نفس العنوان بالفرنسية في العدد السادس من مجلة لكريفوار (باريس، معهد الفن والأركيولوجيا).

(* *) من هو كندنسكي؟

فاسيلي كندنسكي هو أبرز رواد الفن التجريدي وهو من أهم منظّري الجماليّة المجددة من بين الرسامين في القرن العشرين، ولد في موسكو سنة 1866 وقضى جزءا من طفولته في مدينة أوديسا، وبعد دراسته الحقوق بجامعة موسكو اطّلع على حياة الريفيين بولاية فولوكدا أثناء سفرة في إطار دراسة في الحقوق والإتنوغرافيا، وهناك اكتشف أشكالا فنية قديمة بعضها موروث عن القرون الوسطى، وبعد تعرّفه على أمثلة من رسوم رامراندت وكلودموني في موسكو، قرر ممارسة فن الرسم في سن الثلاثين ورفض من أجل ذلك خطة أستاذ جامعي في الحقوق وسافر الى مدينة مونيخ بألمانيا. التي أصبح فيها من أهم منشطي الفن المجدد في أوروبا، إذ بعد مشاركته في تأسيس جمعية الفالانسكي ورئاستها، كان أسس «الجمعية الجديدة للفنانين بمونيخ» سنة 1909 قبل أن يجُمّع حوله مع الرسام الألماني مارك العديد من الرسامين المجددين في مبادرات «الفارس الأزرق» التي من أهمهاإصدار الألمناخ، وبعد قضاء مدة الحرب العالمية بروسيا ثم الأربع سنوات الأولى من الثورة، حيث شارك فيها بإعادة تنظيم المتاحف، عاد إلى ألمانيا حيث درّس في «بيت الجمال» بفايمار، وهي من أهم مدارس الفن في القرن العشرين، وبعد سفرات قام بها سنة 1931 في أوروبا والشرق الأدنى، وبعد نقل «بيت الجمال إلى ديساو ثم إغلاقه من قبل النازيين، استقر في جهة باريس حيث توفي سنة 1944.

ورسومه موجودة في أكبر المتاحف، خاصة في نيويورك وباريس ومونيخ والاتحاد السوفياتي، وفي بعض المجموعات الخاصة. أما كتاباته فعددها هام نسبيًا، إذ علاوة عن دروسه ببيت الجمال، وهي اليوم منشورة، وعن مراسلاته للمجلات الفنية وعن كتاباته الأدبية، تُعدُّ بعضها أساسية في نظرية الفن للقرن العشرين، وهي بالخصوص = ـ عن الروحانيّ في الفن، (1911) ـ نصوص صدرت في ألمناخ الفارس الأزرق (1912)، ـ نص نظراتٌ على الماضي (1913)، وجلها مترجم إلى العديد من اللغات.

«حبق» أو الوجه الآخر للتاريخ

بقلم : رضا بن حميد

إطار مشحون بالوقائع والمواقف، شخصيات متباينة في النظرة والممارسة.. حي ينقل لك حرارة الأحداث، ووجع المعاناة.. نصوص لا تحمل المرجعية ذاتها، وقصص تتشابك بين الحب والمجتمع والتاريخ، فتشحن، وتسبك لتشكل نصا واحدا تنصهر فيه هذه الأبعاد المختلفة...

جراح عنيفة، ، آلام وانشراحات وانفعالات، هي اللغة تثور لنفسها فتوقع أحداثا عنيفة مساحتها تاريخ عاصف.

تعبيرات مختلفة تتشكل، من انتصارات إلى «انحدارات فظيعة»، مريعة.. هزائم وآثار مدمرة.. عنف ضار يزلزل الحياة الهادئة.. يخترق وعر الكلم، ويمر بمسالك النص، فيتحول إلى ظاهرة عصر.. هو العسف حين يستشري ويخمد الأصوات ويتنامى في مستويات مختلفة: احتلال بالعساكر وآلات الدمار، ونهب لثروات الوطن.. أضف إلى ذلك شتى مظاهر الإنتقام الجنسي: اغتصاب، وجرائم متلاحقة على أرض البلاد المستعمرة حينا تنتهك الذات، ويشعر الإنسان بالإنسحاق ويُسلب الكرامة والحرية...

تحملك المسرحية إلى عالم «حبق»، أو قل قصة الإنسان تحت الإحتلال، وأنى كانت الطريق التي تسلكها فإذا بك أمام حي يقع في قرية منسية من بعض قرى الوطن السبيّ.. هنالك في «حي العين»، تطالعك ثكنة اللفيف الأجنبي وهي رابضة على قلوب البشر المتعبين، ومن ورائها نهر مجردة شاهد على أحداث كثيرة هزت تاريخنا المعاصر... ذلك هو عالم «حبق» المسرحي وهو يخترق نظام الكتابة الجامدة، ويتحول إلى فضاءات مسرحية.. يحيلنا العنوان على مدلولات العرض المختلفة: الجنس والحب والسياسة.. «حبق» هي «الحمنا المستباح» وهي النبات يكسو أديم الأرض فيبشر بالولادة والحياة، وهي المرأة تشرئب بعنقها في إتجاه الوطن، فتراه شامخا رغم كل الإنتهاكات.. وهي إلى ذلك رمز للأرض التي تتوجع، والتي لا يبرح صداها الأذن ولو طرفة عين.. هي خيط رفيع من أمل يخترق السراديب المظلمة، وينجلي من وراء الواقع والتاريخ ليستقر في حياتنا طاقة دفع نواجه بها الأرض ومغتصبيها، ونواجه بها إستعمارا جثم فوق الأرض، فكان أشبه ما يكون بالقدر عندما يستبد بالأذهان.

1 ـ المرأة والجنس:

في الظاهر قصة حبّ وإحباط بين «الطاوس» و «الباهي»، ولكن في الباطن قصة عشق للأرض.. هي قصة مجتمع يرزح تحت سيطرة المستعمر وعلاقات الإستغلال والقهر.. تصور «حبق» واقع البؤس الإجتماعي، فالناس يشتكون إحتداد الأزمات وكثرة البطالة وعوز الطعام، مما يجعلهم يقفون طوابير أمام ثكنة اللفيف الأجنبي إستجداء لبقايا الأكل أو ما اصطلح على تسميته بـ «الصبّة».. وهم إلى ذلك يخضعون إلى الإستعمار، ولا يحرّكون ساكنا.. أحداث ومشاهد يومية.. مكرور فظيع.. لقاء فاجع بالمستعمر يغتال الفرح، ويثلم الإرادة.. ويتجسد هذا اللقاء في أبشع صورة عبر إستغلال جسد المرأة من خلال ما تبرزه المسرحية من علاقات بين جنود اللفيف وبعض نساء الحي.. كان الجنود في كل شارع أو في كل عطفة يبحثون عمن يملأ فراشهم كل ليلة، وكانت رائحة الجنس تفوح من وراء كل لقاء فاجع.. فهم يمعنون في إهدار كرامة أبناء الحيّ، يريدونهم أن يكونوا مواطنين أمواتا.. وتتحول ممارسات المستعمر الى عنف ضار يموت بفعله سكان الحي، ويواجهون الإنسحاق في اليوم ألف مرة...

كانت تجربة مريرة، وكان القهر الجنسي أيضا عملية تحطيم لجسد الأنثى، إذ لم تكن هنالك علاقة حبّ أو قل: توازن جنسي، بل كانت كل العلاقات يعتريها اللبس... إنها علاقات مشبوهة، تنتهي بانتهاء لحظتها، وكان الجنس مع الرجل الغربي أو عساكره المرتزقة مجردا من أي معنى من معاني الإنسانية.. كان وجها آخر للإضطهاد.. رغبة مجنونة في الإنتقام عبر جسد الأنثى.. ألم تغتصب «حبيبة» في الوادي، ألم يحكم رجال الحي إغلاق أبوابهم ليلا خوفا من عساكر اللفيف؟! ويرافق ذلك إحساس بدونية أبناء الحي يعايشون الخصاء المعنوي.. ويغدو إغتصاب المرأة في مسرحية «حبق» إغتصابا للأرض واستغلالا لخيراتها ونهبا لثرواتها الإقتصادية من قبل الرأسمال الغازي، وهي بذلك تعتبر لحظة تواصل جدلي مع مسرحية «حبة رمان» التي أثبتت دور الإستعمار في إجهاض النمو الطبيعي للمجتمع وتشويه علاقات الإنتاج.. وتصبح الرجولة والأنوثة في العرض المسرحي مفهوما إجتماعيا ثقافيا، ويتحول الجنس إلى شكل من أشكال التعبير عن علاقة الإنسان بالعالم.

وبهذه الرؤية المتميزة، يعتبر الجنس موضوعا متجددا وسمة من سمات الخطاب الإبداعي.. هو موضوع قديم في أدبنا العربي غير أنه تجدد مع الرواية، ألم يعلن مصطفى سعيد في «موسم الهجرة الى الشمال» مشروعه للإنتقام من الغرب عبر صيحته الشهيرة: لقد جئتكم غازيا يا سادتي، قطرة من السم في شرايين التاريخ... هو الحقد التاريخي مرة أخرى يتجسد عبر لقاء فاجع بين حضارتين، ولئن كان الجنس في رائعة الطيب صالح موجها للإنتقام من المشروع الاستعماري فإنه في مسرحية «حبق» يظل أداة فعالة لإبراز علاقة القهر التي تحكم المستعمر بالمستعمر.. غير أن الجنس لا يبقى في هذا المدار الأوحد، وهو وجه من وجوه الطرافة في هذا العمل المسرحي، إذ يتشكل في مستوى العلاقات الإجتماعية، ويغدو أداة للتمرد على القيم السائدة.. يتحول الجنس من أداة للقهر إلى أداة للتحرر داخل هذا المجتمع، ويكتسي طابعا مميزا أثبتته المشاهد المتعاقبة في العرض المسرحي كمشهد «حبيبة وخضر» أو إختلاء «الطاوس» بـ «الباهي».. وهو مشهد من مشاهد الحب المحموم، يكسر الحواجز النفسية ويحطم حياءنا الشرقي، ويشيع المحظور. وهنا بالتحديد تبرز لحظة الحضور، حضور المرأة عندما تعشق «الطاوس» الباهي، وتتخطى التوابيت والحواجز الجنسية التي صنعتها أخلاق الرجال المزيفة مثلما يتجلى في هذا المقطع:

وتحرّكْ زِنْدُ الباهي يتفَضّفَ..
ووُهيجُوا بلَهْبُ الحَصايدْ..
وتخَلّطْ شعْري برْمَل الوَادْ..
وذابتْ الكَالاتُوسَة..
ونشْحتْ القَلْتَة..
وتكَسّلْ راسْ الكَافْ..
وشربْنَا الرّيقْ..
في أوراقْ الخَضْرَابَة..
وحلاَ العرَقْ بسُكْرْ القَصْبَابَا..
ومَاجتْ الدّنْيَا..
وتحتْنَا عملتْ فراشْ..
وتهَوّلتْ المفَاصلْ..
وتدرْوشتْ العُرُوقْ..
وتغرّستْ في الحبَقْ الدّامي..
وعصّرتْ الخُطّيفَة زيتْها علىَ وجُوهْنَا..
وتكْسينَا بوُجَايعْ تردّ الرّوحْ..
تجرْحَنَا بجرُوحْ غارقَة..
شهَدْ، عسلْ: بلْسمْ للدّاءْ..
وطَارْ بينَا الوَادْ..
لبلاَدْ نَاسْهَا طيُورْ.. كلاَمْهَا حبّ..
عشْقْ على التُّربَة يتْنَاثرْ..(1)

كانت «الطاوس» إمرأة لا ككل النساء، فقد أشعلت جذواته وأوقدت داخله نار الفعل.. وكان اللقاء تحت شجرة «الكالاتوس» على غرار اللقاءات الجنسية في أساطير الشرق وحكاياته القديمة التي تقع تحت شجرة أو حول منابع الماء.. وتتحول إذ ذاك شجرة «الكالاتوس» إلى رمز من رموز الجنس ومعنى من معانيه الحافة وعلامة من علامات العرض.. كان اللقاء دافقا، جارحا، يتجول فيه الحب إلى تعبيرات جسدية

تجسم ما يعتري الذات الإنسانية من حالات نفسية وألوان وجدانية، ويكتسي الحبّ أيضا طابع الرفض والثورة على مجتمع يناهض العشق ويصادر الأحاسيس.. يحمل هذا اللقاء في طيّاته تمردا على عالم آسن، ساكن، مقوّضا التوازن الإجتماعي المزعوم ومحطما السدود التي تحول دون الحياة وتحولاتها.. إنه حرق للأقنعة الزائفة وقد أقامها المجتمع حتى يحافظ على علاقاته السائدة وهياكله الإقتصادية المتأزمة..

وإذ أنّ الرسالة المسرحية نظام من العلامات فإن اللحاف الذي كان مسرحا للفعل الجنسي يبقى معلّقا، شهادة على تجاوز المؤسسة الزوجية كما قننها المجتمع الزراعي المتخلف، وهو إلى ذلك علامة تثبت إقتران الحب بالموت حينما يقترن بتحطيم الممثلة لجزء من البناء المحيط بالمخبا، وإذ ذاك تتجسد ثنائية العشق والموت، أو لنقل العشق في الموت وتتحول هذا التمازج العجيب بين الحياة والموت إلى رمز ينعى الإنسان القديم ويبشر بولادة إنسان جديد.

الحب ـ الجنس، التعامل الحي مع العالم، تثوير اللغة والمفاهيم، إشكالات تطرح بحدة طيلة العرض المسرحي وتزيح النقاب عن الأشواق الإنسانية، وحين يمتزج الحب بالجنس، وحين يحتدم الصراع بين الرغبة والواقع، بين الإمكان والإستحالة، حينئذ فحسب تغدو ممارسة «الطاوس» خروجا عن نظام المجتمع وقوانينه، وتجاوزا للطوطم والمحرمات، دون السقوط في نظرة جنسوية، تهمل مقتضيات الصراع الطبقي، ودوره في حركة التاريخ والمجتمعات.

لقد واجه المؤلف والمخرج «نورالدين الورغي» موضوع الجنس ـ وهو من أعقد المواضيع ـ بكثير من الجرأة الفنية ولم يكن تعامله مع هذا الموضوع في صور شعرية موحية، والمسرحية، وإن طرحت مشكلة الجنس وأبرزت مختلف دلالاتها الفردية والجماعية والنفسية والإجتماعية.. فهي لا تقتصر عليه ولا تجعله شغلها الشاغل أو غاية وإن كان موضوعا حارقا.. إنه لا يعدو أن يكون مكونا من مكونات هذا العالم المسرحي المتعدد المواضيع، وهو نتاج لعالم الشرق المعقد في علاقاته وبنيته الذهنية. ألم يكن الجنس في مجتمعات الشرق رمزا للقمع ؟ أليس إمعانا في إضطهاد ذات المرأة ومشاعرها؟ أليس البوح بالمشاعر ـ كما رأينا ـ أمرا محظورا؟ ألم يقتل مجتمع «حبق» «حبيبة» حتى يثأر لذاته من المستعمر الذي إغتصبها؟! إن أبطال «حي العين» يشعرون بوطأة الحرمان الجنسي، غير أنهم لا يصرحون بذلك، لأن الرغبة داخلهم تموت ولأن المجتمع الأبوي يرفض أي شكل من أشكال العلاقات الجنسية التي تبنى على الحب، فيجسد بذلك أزمة ثقافة تحتضر في ظل مجتمع زراعي متخلف.

إن الورغي في هذا العمل المسرحي يرفع صوته مشهرا بعلاقات الإستغلال، وكاشفا المحظور الذي نما وترعرع في مجتمع شرقي حتى النخاع.

2 ـ المرأة والمجتمع :

يكتشف الدارس حضور المرأة الجلي، المتميز في أعمال «مسرح الأرض»، ولم يكن هذا الحضور شكليا أو لضرورة فنية، وإنما كان نتاجا لرؤية المبدع لدور المرأة في المجتمعات الحديثة..

كانت «الطاوس» إمرأة ريفية، أهلتها الحياة الضّنكة كي تخوض تجربة ثرية.. لم تدخل المدارس، لم تتعلم ولم تعتنق نظرية ثورية، غير أن تجربتها الإجتماعية جعلتها أقوى من كل ذلك.

كانت تعيش المحنة تلو المحنة، وعلمتها المحن ـ إذ تتالت ـ أن تتمرّد على واقعها، واقع الإستغلال والدونية، وأن تعي القهر وترفض الإنصياع الى «مملكة الرجال» وتجاهد بآرائها أنى كانت التضحيات.. لقد أرادت أن تكون إمرأة لا كما يراها مجتمع الرجال، لذلك ثارت على هذا المجتمع الريفي الذي لم يرحب بها منذ يوم ولادتها، وجعلها تعيش «شابة سجينة».. قيد حركتها واعتبرها كائنا عاجزا رغم أنها تشكل إحدى قوى الإنتاج بل قل أعظمها على الإطلاق.. كانت صورة «الطاوس» ـ في مجتمع قهر المرأة وحرمها من ممارسة حقوقها الشخصية أو الإجتماعية ـ فعلا إبداعيا ولحظة للتواصل الفعلي مع نضال «حبة رمان» اليومي والدؤوب.. لم تغب المرأة عن «مسرح الأرض» في كل أعماله، فهي الخيط الرابط بين نتاجاته المسرحية، كانت أما في «فجرية» و «نوّار الكالاتوس»، وكانت إمرأة ثائرة في «حبق» تراءت لنا من خلال شخصية «الطاوس»

وهي تمارس تجربتها الخاصة وتؤسس قيما جديدة تتموضع داخل الأسرة، وتجعل العلاقات بين الجنسين علاقات شخصية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتدخل فيها المجتمع أو توجهها الطبقات السائدة. . .

كانت «الطاوس» تعلم أن المؤسسة الزوجية القائمة هي نتاج مجتمع قمعي ولذلك لم تنتظر والد «الباهي» (عم رزوقة) حتى يعود من الهند الصينية، وإنما عجلت باللقاء بين أحضان الطبيعة وتحدت عقد الزواج الذي يقوم على الإكراه والإخضاع فلا ينتج إلا المآسي الفظيعة:

ومالتْ الكالتوسة
وبأوراقها نَصبتْ خبَا
عالعاشقين تسْدلْ. .
وتَبلّتْ العروقَ وتملّتْ
بسْمَقْ عاقدْ جرَّاي
وتْغمْ صدرْ حَبيبة بالنّدْوَة:
جليدة بسْخَانتْهَا تفُوَرْ
وتغرسْ نَابْ لخضر في شكلاطة للأَّ
وزَرْفتْ من شفَايفْ حبيبة تنْهيدَة
عـرّاها الواد وخبّاها. [2]

ولم يقتصر بروز المرأة على تحدي المؤسسة الزوجية أو المجتمع وإنما حاولت جاهدة أن تنخرط في حركة النضال، من خلال عدائها المستمر للمستعمر ورموزه، فما هاج لسانها إلا بذكر الأرض، والجبل، والوطن. . .

وإنّ قوة الفعل، وفعالية الحدث لتكمنان في تقويض البناء الاجتماعي، وتمزيق نسيج «التوازن الطبقي» الواهي قصد تغيير الواقع، إذ جعل مسرح الأرض «قضية المرأة» ترتبط بقضية المجتمع، ومسألة التحرر الوطني خاصة، معتبرا إضطهاد المرأة وجها من وجوه الإضطهاد الذي تمارسه الطبقات السائدة على المستغلين والمسحوقين عموما، وهو بذلك يثبت أن وضعية المرأة وظروفها، وتصرفاتها لا تتجلى في حدود البنية الفوقية فحسب، وإنما تتواصل في جدل حيّ والمجتمع بمختلف بناه الطبقية، والايديولوجية والسياسية، أو كما عبر عن ذلك جورج طرابيشي بقوله: «إننا نقترف خطأ فظيعا لو تصورنا أن الأحوال الشخصية والعلاقات العائلية، والموقف من المرأة هي مجرد ظواهر تتعلق بالبنية الفوقية وحدها، فنحن هنا أمام علل، ومن طبيعة أولى، لا أمام ظواهر فحسب. . . وفي جذر كل تأخر وتخلف، لا في جذر كل اضطهاد فحسب، تقف المرأة، أو بالأحرى النظرة إلى المرأة.» [3]

تطرح علينا مسرحية «حبق» إشكالات عدة، ونحن نواجه مشكلة المرأة: ما حجم المرأة في مجتمع الريف؟ ما هي مظاهر الإضطهاد التي تتعرض لها المرأة يوميا؟ أي الأدوار يمكن أن تمارسها رغم أنها لم تجلس على مقاعد الدرس؟

أمام هذه الأسئلة المتزايدة، تقف «الطاوس» لتعلن حضور المرأة في زمن خصاء عدد لا يحصى من أبناء الحي، فقد تجاوزت المفاهيم المتناولة عن منزلة المرأة، وبلغت منزلة لا يمكن أن تعرفها أيّ إمرأة عادية، أدركت أعظم الأدوار التي يمكن أن تلعبها المرأة، أدركت أن التمرد أقوم المسالك لتحطيم النظرة النمطية عن المرأة كما صنعها مجتمع الرجال، نظرة تقوم على الإستنقاص، والعجز والإشعار بالعجز. لكأني بالورغي يخرج الرجولة من مفهومها الفيزيولوجي إلى مفهوم إجتماعي وحضاري، فتتحول الرجولة - بمقتضى ذلك - إلى لحظة فعل وشجاعة، إلى قوة رفض وتمرد، بل قل إلى لحظة تحد للمجتمع الأبوي الذي جعل الرجولة حكرا على الرجال. .

ولكم تبدو «الطاوس» جريئة حين قصرت المسافات بينها وبين عالم الرجال لتكون «رجلا» في عالم تهاوى فيه الرجال أمام عسف المستعمر. كانت «الطاوس» تعلم أن لا شيء يحول بينها وبين عالم الرجولة كما فهمتها غير بعض ما يحمل في الذهن من تصورات واهية حول دونية المرأة.

فعندما تحب، أو تصرح بمشاعرها، وعندما تحمل «الباهي» إلى الوادي، وعندما تنتقم من «الباهي» لأنه تخلى عن رجولته - كما فهمتها - رجولة الفعل والقيم الإيجابية، عندها فحسب تتجلى «رجولة الطاوس» ويبرز زمنها الحقيقي، زمن الفعل والتمرد. . . فتنتقم لنفسها كامرأة أراد أن يطعنها المجتمع الأبوي، مجتمعها، وقد قيده المستعمر. وليسمح لنا جورج طرابيشي بأن نقول: إنها «لعبة الرجولة والأنوثة»، يعتمدها العرض مقوما فنيا في زمن خصاء عايشه رجال الحي سنين عدة.

وإن شعورها هذا بالرجولة ناجم أساسا عن محيطها الإجتماعي والسياسي، فقد علمتها الثورة الجزائرية أن للمرأة من الطاقات والإستعدادات ما للرجل، بل ما قد يفوق الرجل أحيانا:

«قالو النساء آ كاكا
ضفايرهم كاللويز
بالكرطوش مرصعه
قالو شرط المرا في العرس
صوت راجلها بين الوديان يْشَرْقَعْ
وكحة مَدْفَعُو بِينْ الفِرنَانْ دَوَّيَة» (4)

أصبحت الحياة لا تطاق في «حومة العين» أمام إنتهاك جنود اللفيف الأجنبي لحرمة المواطنين والإمعان في إذلالهم، فكان لابد من موقف، وكانت «الطاوس» رمزا لهذا الموقف، دعت بأعلى صوتها للثأر من مغتصبي الأرض، وحذرت من ممارسات «سراقة الروز والسكر» الذين باتوا يتسابقون على المناصب...

هنا بالتحديد تبرز الدعوة ملحة لتشريك المرأة في الفعل السياسي الثوري من أجل تحرير المجتمع، ولذلك نزعت «الطاوس» ملابس الريف وارتدت الزي العسكري فعاشت المعركة ولو عبر الحلم، ما دام بعض أفراد المجتمع يطلقون بنادقهم إلى الخلف. إن هذه الصورة لحضور المرأة في المجتمع، أو لحضور المجتمع عبر شخص المرأة، فعل إبداعي يجعل المسافة بين الواقع والتخييل تتقلص ويبقى على العلاقة الصميمية بين العرض ومرجعه الإجتماعي الذي أنتجه..

إن هذه النزعة الواقعية لا يمكن ان تلغي أدبية النص ولا جمالية العرض، بل إنها تثري الجوانب الفنية على الركح، وتغني شعرية الخطاب وتجعله بنية دالة تنزاح عن أشكال الخطاب المألوفة. إن الخطاب الإبداعي ليس بمعزل عن خارج العرض، عن السياق الذي يولد فيه القول، وينمو لينتظم في جملة من العلاقات، فيتساوق جديد النص الفني مع جديد المجتمع، ويصبح البحث عن التجديد لا يقتصر على الأفكار والرؤى فحسب، بل يصل مجال اللغة وطرق التغيير والصياغة أيضا ويضيف بهذا التجديد أشياء كثيرة إلى تجربة الجمهور ويشعره بخصوصية الخطاب وتميزه عن سائر الأجناس الإبداعية الأخرى لأن «الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور، والذي يغادره كما وجده، والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية، ويؤكد آراء فجة ومهترئة «إن فنّا كهذا لا يساوي شيئا...» (5).

ذلك هو الفن عندما يصل خشبة المسرح بخشبة الحياة، فيجعلك تشاهد المسرحية لا لتبقى في حدودها وإنما لتعود إلى واقعك، فتتألم، وتحزن وتشعر بأن قضايا المجتمع الريفي قد إستبدت بك وحرمتك راحة البال وسكينة الطمأنينة الزائفة وجعلتك تفكر، تبحث، تتساءل عن قضاياك المصيرية هو الفن يحط على أرض الواقع فيحمل معه معظم همومنا، وكثيرا من معاناتنا، فإذا الوطن في مسالك الكتابة هوس يلازمنا كأنما طريقه طريقنا، وكأنما طريقنا طريق الحياة، وإذا رائحة الأرض تفوح بيننا وتنبعث من أعماقنا، ونشرب من مائها، ماء الحياة والإخصاب، ونسف ترابها وعلى حين يحوي باطن الأرض حبات قمح تتناثر هنا وهناك، يحمل العالم بذور الوعي وهي تتحرك في إتجاه المستقبل كيما تتحول إلى نبتة باسقة.

3 ـ «حبق» وإشكالية الكتابة التاريخية:

تجسد مسرحية «حبق» ورقات مهملة من تاريخ تونس في آخر مراحل الإستعمار المباشر، تتصل بفترة دقيقة، وبالتحديد بالفترة الفاصلة بين 1954 و1956، وهي إذ تتطرق إلى هذه الحقبة فلتبرز أحداثا تاريخية بقيت مغمورة على امتداد فترات طويلة... لقد بقيت هذه الفترة مسيجة لا يمكن أن تصلها الدراسات العلمية بسهولة، أطبق الصمت عليها، ولم تحظ بالدراسة العلمية إلا في بعض المحاولات النادرة مثل أطروحة مصطفى كريم «الطبقة العاملة التونسية والكفاح من أجل التحرر الوطني أو إسهامات البشير التليلي، وما عدى ذلك فإن كل ما عثرنا عليه يتنزل ضمن محاولات تمجيد التاريخ الفردي، وتكريس عبودية الشخصية.

ولقد بادر «مسرح الأرض» إلى مس هذه الفترة إبداعيا قصد المطالبة بمراجعتها وتقييمها تقييما علميا، يكشف الحقائق التاريخية عارية، ويبرز في الآن نفسه دور المناضلين والحركات التي لم تلق بسلاحها، وواصلت درب النضال العسير في

مواجهة المستعمر الفرنسي رغم ما لقيته من تعتيم وتهميش في ظل التاريخ الرسمي.

إن شخصية «الذباح» في مسرحية «حبق» شخصية واقعية تمد جذورها لتتعالق بتاريخ حركة المقاومة المسلحة، هذه الحركة التي انطلقت من مبادرات فردية، ولكنها سرعان ما أصبحت فعلا جماعيا نتيجة تنامي الوعي بضرورة الكفاح المسلح في مواجهة المستعمر الغاصب، ورغم قلة الأسلحة، فقد حقق الثوار نتائج هامة كادت تفضي الى الحرية لولا طغيان «الخطاب السياسي» والقمع المسلط عليها سواء من الداخل أو من الخارج.

ومنذ سنة 1953، وأمام محاولات المستعمر المستمرة لإحكام الحصار على المقاومة المسلحة بجهة «الأعراض» (بالجنوب التونسي)، مستعملا الطائرات، تجنب المقاتلون البقاء هنالك في الجبال العارية، واتجه عدد كبير منهم الى جبال الشمال الغربي حيث التحموا بالمجموعات الموجودة هناك.

إن مسرحية «حبق» تؤرخ لحركة المقاومة المسلحة في جل أطوارها، ولا سيما في مرحلتها الحاسمة من سنة 1954 حيث اكتسى الصراع أهمية خاصة حين نشر نص الاتفاق بين الحكومة الفرنسية والتونسية الذي يدعو «الفلاقة» إلى الالقاء بسلاحهم.

ولئن امتثل البعض، فإن عددا كبيرا من الثائرين ظل محافظا على سلاحه، يعتبر الاتفاق المبرم غير ملزم له، ويدعو في الأثناء إلى مواصلة الفعل الثوري، ويرى في إلقاء السلاح تنكرا للنضالات الشعبية، وتخليا عن القضية الجزائرية في ظرف حرج (6).

وأمام إصرار حركة المقاومة المسلحة على خيار الكفاح المسلح، ورفض كل أشكال الحوار أو المصالحة مع المستعمر، عمد الخطاب الرسمي إلى تشويه صورة هؤلاء المناضلين، ونسج عنهم صورا مرعبة، مفزعة، حاول أن يغرسها في الوجدان الشعبي بكل الطرق كما هو الشأن في مقطوعات مختلفة من مسرحية «حبق».

وهكذا تغيب النظرة الفاحصة الى الواقع والأشياء ويبرز وجه واحد للتاريخ: تاريخ الدولة بأجهزتها المختلفة، تاريخ السلطة والمحظورات، تاريخ القهر والإنحطاط، ويبقى المجتمع فاقدا لتاريخه الحقيقي بنضالاته، بصموده، بانتصاراته وبانكساراته... ونحن نتابع العرض، تظل مقولة فولتير الشهيرة تلازمنا: «لم يكتب التاريخ إلا بشكل سرد قصصي، وأنا كلي رغبة لكتابة تاريخ العادات والتقاليد الاجتماعية، لكتابة تاريخ العلوم والقوانين... في كل ما قرأت لم أر إلا تواريخ الملوك، وما أريد هو تاريخ الناس، كل الناس...» (7).

يحيلك عالم «حبق» المسرحي، وأنت تشاهد مختلف أطواره على هشاشة البنى الاجتماعية والثقافية آنذاك، فقد باتت المفاهيم القديمة، والتصورات السائدة عاجزة عن مواكبة التحولات التي يشهدها الواقع العربي، فكان لابد من الدعوة إلى تشكيل تاريخ جديد، تاريخ يخلخل الأبنية القديمة ويزعزعها ويفضح التعايش الطبقي المزعوم، ويكشف القطيعة العميقة بين التاريخ الرسمي والتاريخ الشعبي، بين المكتوب والمعيوش...

ومن وراء تصوير هذا الواقع الموغل في الهزيمة والإندحار، يطرح «مسرح الأرض» بكل إلحاح، إشكالية الكتابة التاريخية، وهو لا يريد تاريخا يبقى في طور نقل العلاقات السائدة والأحداث القائمة، وإنما يسعى جاهدا الى تحويل التاريخ إلى طاقة دفع لبناء المجتمع الجديد على أساس رؤية جدلية تصل الخاص بالعام، وتؤكد في الأثناء على العلاقة الوثقى بين التاريخ القطري والتاريخ العربي..

إن المسرحية ببعدها هذا لا تعدو أن تكون مساهمة إبداعية لربط الإنسان بقضية التحرر وتاريخه الجديد، تاريخ الحركة والاستمرار في الحركة، تاريخ الحدث الجدلي، لا تاريخ السكون والطقوسية. ومن هنا، تتحول المسرحية ككتابة إبداعية إلى خطاب يخترق المناطق المسيّجة والأفواه المكمّمة، وتغدو الرؤية السياسية نبض الكتابة الحي، وقاعدتها الصلبة، فتشكل الرسالة المسرحية موقفا نضاليا شبيها إلى حد بعيد باللقاءات السرية المحظورة..

إنه موقف في وجه العسف والقهر والجام المثقفين عن الكلام المباح في زمن الصمت والهزيمة، ومن جراء هذه الرؤية والإيمان برسالة المسرح، يعيش المبدعون حصارا رهيبا، ورحلة شاقة لممارسة «سلطة الكلمة» تبدأ من النص وتنتهي برقابة العرض، بل هم على حدّ تعبير «ألبير كامو» محاصرون يمشون على الحبال».

أليس الإبداع في بلادنا العربية مواجهة، مواجهة حامية، صاخبة، مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة (8)؟ أليست الكلمة شاهدا على أوضاع عصرنا بأكمله؟ ولأنها كذلك فهم يخشونها ويصادرونها، واضعين أمامها السدود لخنقها حتى تموت في المهد أو تتقلص إمتداداتها إلى أوسع الجمهور.. ولذلك كان لابد على المبدعين «أن يكونوا حاذقين ليتمكنوا من الوصول الى الناس وإلا سقطوا وانعدم أثرهم..» (9)

إن تاريخ الحدث الجدلي ـ وقد أكدت عليه المسرحية ـ يكمن في البطولة الجماعية، في بطولة الاصرار وملامح الصمود التي سجلها «الفلاقة» في الجبال حيث يخوضون أعنف المعارك بكثير من الإرادة وقليل من البنادق والأسلحة. كما يكمن هذا الحدث في ذاكرة «عم سعد» التاريخية التي تعتبر مصدرا شفويا يتجلى حينما يحاور «عم سعد» الحياة الشخصية أو الجماعية ويستنطق الوقائع، ويبرز الصورة الحقيقية لنضالات «الذباح» ورفاقه.

لقد ترجم «عم سعد» في مختلف مقطوعات المسرحية حوار الناس مع ماضيهم وحاضرهم على ضوء التحولات السوسيوتاريخية. ولقد كان إعتماد «الورغي» على المصادر الشفوية نتاجا لأبحاث أجراها في بعض مناطق الشمال الغربي، واتصالات ببعض الناس الذين واكبوا تلك الفترة، وعاشوا أحداثها عن كثب، وهي لا شك عملية شاقة مكنتنا من الإطلاع على العديد من الوقائع التي لم يذكرها أصحابها لأن الظروف الموضوعية لم تكن مهيأة لذلك.

إن شخصية «عم سعد» شخصية رمزية، فهو رمز الذاكرة الجماعية، الذاكرة الخصبة الغنية التي لا تهمل حوادث التاريخ ولا الملابسات الحافة بها.. إنه الوجه الآخر للتاريخ، ولقد أثبتت الدراسات التاريخية اليوم أن المصادر الشفوية لا تقل قيمة عن المكتوب، إذ تعتبر مقوما هاما لمعرفة تاريخ شعب ما حينما تنعدم بعض الوثائق المكتوبة، ويوجد البعض لتكريس تاريخ الفرد لا تاريخ الشعب (10). ومن خلال هذه المصادر الشفوية ومساءلة «عم سعد»، أبرزت لنا المسرحية البعد النفسي والإجتماعي للحدث التاريخي، وهو ما لا يمكن العثور عليه في الوثائق المكتوبة.. إن مسرحية «حبق» تحملنا إلى منبع الوجع، إلى المعاناة الحقيقية للشعب وهو يرزح تحت الإستعمار، وتبرز لنا النص الغائب، نص الشعب وتاريخه المثقل بالأحداث. وهي بذلك تتواصل مع كتاب «مائة عام من القرية» حيث أبرز مؤلفه محمد بن صالح تاريخ زرمدين منذ الحرب العالمية الأولى، تاريخ القرية التي دفعت بخيرة أبنائها الى النضال، ولم تنحن أمام المستعمر، تاريخ سكان الأحياء الفقيرة وهم يواجهون وجعا جماعيا، ويتمردون على الانسحاق والإبادة. كما أنها تتواصل مع رائعة عبد الرحمان منيف «الأشجار واغتيال مرزوق» حيث وجدنا لهذه الأحداث كلها صدى، ألم يفصل منصور عبد السلام عن عمله لأنه أصر على إبراز الوجه الآخر للتاريخ؟ ألم يفضح التاريخ المزيف في جامعة «سورها» أصبح أقسى من سور السجن، ألم يخاطب طلابه في فصل المحاضرات بقوله: «وكما لاحظتم فإن التاويخ بحاجة إلى اعادة نظر، إلى كتابة جديدة (حياتنا كلها أكذوبة)، وخاصة التاريخ المعاصر. لو ألقينا نظرة على التاريخ المعاصر، وعد بلفور الرصاصة الأولى، الثورات، الهزائم، أين هي الحقائق؟ أين هي مصادر التاريخ؟ العادة الانقليزية تجعل الوثائق حتى السرية، ملكا للناس بعد مرور خمسين سنة على صدورها..

أما تاريخنا، فما هو تاريخنا؟

إحتقار لكل الحقيقة، تزويرها، قلبها!...؟» (11)

إن التاريخ أو الوجه الحقيقي للتاريخ كما بينه العرض المسرحي، يتصل إتصالا وثيقا بالناس، بماضيهم وحاضرهم الفاعل، وهذا الوجه هو القادر وحده على ابراز حقيقة نضالات الجماهير ودورها في حركة التاريخ.

إن استقراء التاريخ وإعادة كتابته وفق رؤية جديدة، مطلب ملح طرحته المسرحية وطرح في أكثر من قطر عربي وإن التاريخ ـ كما تبيناه ـ لا يقتصر على مجال بل يمس مجالات الحياة المختلفة، فهو تاريخ أريافنا المنسية، وتاريخ العلاقات والقيم في الأسرة والمجتمع، وتاريخ علاقات الإنتاج في مجتمع زراعي متخلف، وتاريخ النضال السياسي الذي إقترن بالكفاح المسلح ومارسه أولئك الذين صعدوا الجبال ولم يلقوا بسلاحهم، أو لنقل هو تاريخ سكان الأحياء الفقيرة الذين يتعلقون أكثر مما مضى بالوطن الأجمل، وطن الفقراء والمسحوقين.. ذلك هو التاريخ حين يقترن بنضال الإنسان من أجل تقويض الإستعمار في أشكاله المختلفة، القديمة والجديدة.

إن التاريخ الذي يجب أن يكتب هو تاريخ الإنسان الجديد في سعيه الدؤوب إلى فضح المستعمر وكشف مغالطاته التي استمرت سنين طويلة، ألم توهم فرنسا بأن تونس والجزائر مقاطعتان فرنسيتان؟ ألم تلقن ذلك لأبنائها ومن تواطأ معها عبر أجهزتها التربوية والإعلامية؟ ألم تسحق حضارة الهنود الحمر في أمريكا تحت غطاء التاريخ والتحضر والمدنية؟

ألم تكتب الوثائق المستعملة حاليا في أكثر من قطر من قبل القواد العسكريين أثناء غزواتهم؟؟

لقد تحكم الاستعمار في تاريخ المستعمرات وجعلها مرتبطة به ارتباطا عضويا.. غزاها برساميله، وقهر أبناءها، وشوه تاريخ شعبها الحقيقي...

ولما انعدمت الوثائق الصحيحة وغابت النظرة الفاحصة، ونزع التاريخ الرسمي إلى تجاهل تاريخ الشعب الحقيقي وقواه الفعلية، كان لابد لمسرح الأرض من التوكيد على مسألة إعادة كتابة التاريخ إستنادا الى نظرة علمية تستجلي الواقع، وتسمح لنا بفهم آليات التطور الاجتماعي، وترسم قوى التغيير وهي تشق طريقها لتحطيم وسائل الإنتاج السائدة.. وتنوير العقليات والثقافة. وحينئذ فحسب يصل التاريخ الى درجة العلمية ويصبح بإمكاننا الجزم بأن دور التاريخ الحقيقي لا يقتصر على نقل الواقع أو تفسيره، بل على الدعوة الى تغييره. .ذلك هو الدور الأعظم للتاريخ حين يصل بين الحاضر والمستقبل وينزاح عن الكتابة الرسمية (12)التي تسعى إلى تحويله إلى رؤية جامدة للأحداث السياسية وخطاب كمي للأرقام والتواريخ.

بنية الشخصيات ودلالتها:

يتوقف تحليل النسيج الداخلي للعالم المسرحي على معرفتنا بخصائص الشخصيات ومحاور الصراع التي تعتمل في مختلف مشاهد العرض، وسنهتم بالشخصيات في علاقتها بالسرد، أو بالمكان ومختلف الدلالات الأخرى.

إن بطولة الشخصيات المسرحية ليست خيطا رابطا بين وحدات العرض، وإنما هي مقوم فعال من مقومات الإبداع. ولقد قادتنا هذه القناعة الى الكشف عن خفايا عالم «مسرح الأرض» وتركيبته الفنية، فكان تقصينا لبنية الشخصيات يستهدف أساسا إستقراء التركيبة الداخلية للشخصية وإبراز علائقها بغيرها من الأبطال، وفضح الصراع الذي يعتمل داخلها. كما أردنا الوقوف على أهم الشخصيات التي كانت ركائز العمل الفني، وساهمت في تنامي دلالاته. وبحكم أن العرض يعتمد على ممثلة واحدة †(oné man show)، ويتنزل ضمن المسرح ذي الشخصية الواحدة، كانت «ناجية الورغي» معتمدة على قدراتها الإبداعية، تطلعنا على مجمل الشخصيات، ولهذا لن نتناول الشخصيات حسب بروزها على مستوى الزمن أو المشاهد في العرض بل حسب إيجابيتها وسلبيتها وعلائقها بالرواية وببقية الشخصيات. إن هذا التقابل هو نتاج - ولا شك - للصراع الناجم عن تعارض في الرؤية والمواقف بين الشخصيات من أحداث عصرها والعلاقات الاجتماعية...

وقد ساعدنا الحوار الباطني (le monologue intérieur)على معرفة خصائص الشخصيات وتحديد عالمها الداخلي وإبراز معاناتها الفردية أو الجماعية.

يدخل النص عبر ديناميته في عملية فعل وإنفعال تخلق حيزا تتمظهر فيه الأطراف المتناقضة أو المتجانسة داخل موقع العرض، وتنمو هذه العلائق في اتجاه تقابلي، فينصهر الكلم في الزمن، والجسد، والحركة، والصورة، ونغم التعبير قصد إبراز الأعماق النفسية للشخصية وهي تواجه العالم الموضوعي بأبعاده الإجتماعية ومؤثراته السياسية.

وأنى كان طريقك الى الشخصيات، فإنك تقف على نوعين منها تتباين في النظرة والممارسة.. شخصيات إيجابية تجسد الفعل وتؤسس وعيا جديدا، وأخرى سلبية، مستكينة، ذليلة، تتواطؤ مع المستعمر، فتريق ماء الوجه وتتاجر بالجسد والوطن.

1- الشخصيات الإيجابية وتأسيس الوعي:

- «محمد القومي»: لئن إقتصر حضوره على مشهد من مشاهد العرض فإنه من الشخصيات المحورية في العرض. كان مساندا للمقاومة المسلحة» يأويهم ويساعدهم متى تأزمت ظروفهم، وتضاعفت حاجتهم إلى المؤونة، ولقد تعرض من جراء ذلك الى الخطر في أكثر من مناسبة.

- «عم سعد»: وهو من أكبر شيوخ «حي العين»، عاش تجربة فريدة، واكب أكثر من جيل..

ترجع اليه الساردة كلما تعاظمت أزماتها، واحتك وعيها، وهو بمثابة المصدر الشفوي للتاريخ، يغني العرض بحضوره ويزيده عمقا وتأصلا في الأرض.. إنه رمز الذاكرة الجماعية

التي تصل الماضي القريب بالحاضر وتؤسس لبناء المستقبل. . . وكثيرا ما تحولت ذكرياته الى شهادة إدانة على ممارسات الإستعمار الفرنسي وعملائه.

ـ «الذباح»: لئن برز في آخر مشاهد العرض فإنه أحد الأبطال القلائل الذين واجهوا المستعمر بضراوة. . صمد في مختلف مراحل المواجهة، ولم يلق بسلاحه، بل بقي يقاوم المستعمر رافضا كل أشكال المصالحة، كان رمزا للبطل الإيجابي المؤمن بالفعل الإنساني، المحرض على الثورة حتى الإنتصار الفعلي. إقترن حضوره بمرحلتين، ففي مرحلة أولى تتالت الروايات لتزيف صورته الحقيقية وتحوله الى شخصية دموية حاقدة على أهل الحي، فلنستمع إلى «الطاوس» تنقل بعض هذه الروايات:

قالوا يدخل في الليل للديار
بعدما يتعشى ويشبع، ويشرب التاي. .
يقول:
«مسعودة مازالت جيعانة»
ويجبد سكينة ماضية تهبري
يذبح بها صغار وكبار
يخليهم ملطخين في دمهم غارتين ويخرج. . .
يلزمو ينشد. . »
وعمّ الرعب على حومة السبّالة. .
«ردّوا بالكم مالذبّاح، صكرُو بيبانكم»

ويتزامن مع تشويه صورة «الذباح» إطفاء الأنوار الركحية فتتجلى الشخصية كائنا لا يعيش إلاّ في الظلام، مصاصا للدماء. وبهذا تكون الإضاءة علامة من علامات الرسالة المسرحية دعمت في مرحلة من مراحل العرض سلسلة التشويهات التي لحقت الوطنيين من قبل التاريخ الرسمي.

أما المرحلة الثانية، فتتزامن مع إنارة الركح ليبرز لنا الوجه الحقيقي للذباح وهو الوجه الآخر للتاريخ، كما أوضح ذلك «عم سعد». فالذباح رجل أحب الوطن وهام به عشقا، رأى ذاته من خلال الآخرين، وناضل، وصمد أمام آلة الإستعمار العسكرية، غير أنه قتل من قبل أبناء وطنه لأنه تعلق بالأرض ورفض كل أشكال المصالحة مع المستعمر:

راجل ماذبح طيور
دمدوم عاشق البلاد
يحب التربة هايم. .
قتلو العشق آ الطاوس. .
عشق ها الأرض الغالية. .
قالو لو هبّط السلاح. .
رفض. . .
قالو ذبّاح وشنقوه. . . (13)

إن شخصية «الذباح» التي لم تستغرق حيّزا زمنيا كافيا، كانت شخصية واقعية شخصية ضاربة في غور التاريخ تناقلت أخبارها مدن الشمال الغربي. إنها رمز لبعض ملاحم الشعب اليومية ونضالاته الحقيقية. كانت هذه الشخصية تخضع، في آخر مراحل العرض، لجدلية الغياب والحضور، أو الخفاء والتجلي. كان حاضرا في غيبته، نراه في عيون الأطفال القادمين، وفي نضال الشعب الجزائري المسلح، كما نراه في تمرد «الطاوس» المتواصل على واقعها المعيش.

2 ـ الشخصيات السلبية:

فضلا عن بعض الشخصيات الفرنسية التي وردت أسماؤها عرضا في المسرحية مثل «مدام برفيتيني» و «مسيو برفيتيني» و «مسيو جانو» فإن «حي العين» كان يضم شخصيات سلبية تعمل جاهدة على ربط تونس بالدوائر الإستعمارية وهي بذلك تعرقل حركة المجتمع ونموه الطبيعي، وتغتال الفرح الجماعي.

ـ «التوهامي المطُورْنْ»: كان عينا على أبناء الحي ومناضليه، يعتبر المستعمر الفرنسي رمزا للتحضر والتمدن. كان يتاجر بالوطن كما تاجر «الشاذلي» بجسد أخته علانية. وهو صورة تجسّد إنهيار القيم الأخلاقية والاجتماعية في «حومة العين» بحكم تغلغل المستعمر وتأثيره في البنية الاجتماعية عبر قيمه الزائفة وإغراءاته المتواصلة لأبناء الحي.

ـ «الباهي»: ظهر في البداية عاشقا للطاوس غير أنه، وبمرور الأحداث تخلى عن رجولته وأصبح يعاشر جنود اللفيف وينساق لرغباتهم، فيمارس معهم اللواط. لقد عرف

«الباهي» تحولا سلبيا في حياته أثر حتما في مجرى علاقته «بالطاوس» التي أحبت فيه الرجولة. ولما غربت شمس رجولته، نقمت عليه وواصلت الدرب وحيدة...

الرواية والسرد:

إعتمدت المسرحية كما بيّنّا سالفا نوعا من السرد القصصي جعل الراوية تحتل موقعا متميزا داخل العرض المسرحي، ففصلا عن كونها شخصية محورية فإنها لعبت دور الرّاوي. كانت على علم بخصائص الشخصيات النفسية والإجتماعية وما يـَمـُورُ داخلها من أحاسيس أو إنفعالات. إن معرفتها بالشخصيات كانت نتاج اتصالها العميق بالواقع، ويظهر ذلك من خلال التعليقات الصادرة عنها أو الأحكام التي تطلقها من حين لآخر، ولهذا كانت تجول بك وتجول داخل الحي، فتطلعك على خفي الأحداث، وتخترق العالم الباطني للشخصيات فتكشف لك عن المعاناة الجماعية حينما تتواصل والأرض.. وهي إلى ذلك تنقل، الخطاب من شخصية الى أخرى وقد تستطرد لتحملك إلى مرسيليا أو الهند الصينية مما يجعل مشاهد العرض تتداخل، ويجعلك مجبرا على التتبع الدقيق لمراحله سماعا ومشاهدة.

يرتبط عالم المسرحية بشخص «الطاوس» ويغدو العالم الموضوعي مرسوما أسلوبا فنيا في الكتابة يصطلح عليه بـ «الرؤية من الخلف» †(La vision "par derriere)حيث يفوق الراوي الشخصية علما بالأحداث، ويبدو مطلعا على ظواهر الأشياء وباطنها حتى لكأنه يخترق (سـُجـُوف) الحجب، فيشاهد ما وراء الجدران، ويتعرّف على بواطن الشخوص، وينصت إلى أعمق نبضات الوجدان (14)،،، ولا غرابة في ذلك ما دامت المسرحية ذات الشخصية الواحدة تعتمد الراوية مصدرا أوحد للإخبار.

إنّ عالم القص يقوم على علاقة دينامية بين منطوق الشخوص وتعقيبات الرواية التي توضح بعض الملابسات أو الغموض، وتكون وظيفتها حينئذ إبلاغية... والرواية من هذا الموقع شاهدة على أحداث تاريخية ووقائع ظلت مغمورة على إمتداد تاريخنا المعاصر، وهي تسعى جاهدة إلى محاكمة الماضي... ويعمل المؤلف من وراء ذلك على إعادة تشكيل التاريخ، فاضحا الصمت المطبق على العالم من حواليه، ويجعل الكتابة شهادة إدانة على سلبية الواقع، والإنهيارات التي لحقت الإنسان آنذاك. وتغدو «الطاوس» لسان حاله وهي تهتك الأسرار، وتحطم قدسية العالم الذاتي للشخصيات، وتردد القصص متوالية حدثيا، غير أن مهمة السرد قد تتحول إلى بعض الشخصيات الأخرى فتقصّ علينا قصتها، فهذا «التوهامي المطورن» يحدثنا عن الغرب المتحضرّ أو «فرنسا الأم»، وتلك «حبيبة» تروي علاقتها «بلخضر» و «مدام جورمان».. وتتشابك القصص وتتقاطع، بيد أنها تبقى خاضعة لنظام دلالي، وتوازن بنيوي يقوم على الربط الجدلي بين القصة الأساسية (قصة الأرض ومواجهة المستعمر)، وبقية القصص الفردية التي تساهم إلى حد بعيد في تشكيل عالم «حبق» المسرحي، ويتم هذا الترابط العضوي عبر شحن الحكايات وسبكها، إذ يعيد المؤلف تشكيل ما عايشه من حكايات أو قصص شعبية معتمدا على التناص ومستندا في ذلك كله إلى رؤيته وثقافته.

إن هذه الكتابة لا تعدو أن تكون إمتصاصا لمصادر شفوية تداخلت وتقاطعت، ويقوم التناص إما على المحاكاة أو على المناقضة كما وضح ذلك محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)(15).

وتضيف ظاهرة التناص على النص إمكانات جديدة بحيث يغدو العالم المسرحي ناميا، متناميا، ينهض عبر ترابط مشاهده ووحداته اللغوية فتفضي بك القصة إلى قصة أخرى، وإذا أنت مشدود إلى العرض تتابع «نظاما» من القصص، من («لخضر» إلى) قصة «الطاوس والباهي»، إلى قصة «لخضر وحبيبة»، إلى قصة «عم رزوقة» على الطريق الممتدة بين «حي العين» والهند الصينية (لندوشين)، إلى قصة «الذباح» بأبعادها التاريخية والسياسية...

وعبر هذه القصص المتواترة، تتراءى لك الشخصيات في معظمها شخصيات إيجابية، تسكنها الحياة ويستبد بها عشق الأرض، فتؤسس قيما جديدة ترجم وعيا جماعيا بـ «الذات والعالم»، باللحظة المعيشة في عمقها التاريخي، وعلائقها بالمستقبل، ويتحول العرض إلى رحلة بحث عن قيم أصيلة في ظل مجتمع فقد توازنه وتشيّأ فيه الإنسان...

وفي هذا الإطار تعلن الرواية حبها للإنسان وتحنّه على التغيير، بل إنها تفرح لكل تحول يمس القرية وأبناءها.

جماليات العرض المسرحي

إن عالم المسرحية رغم ما يحوي من تخييل وتميز إبداعي يظل موصولا إلى حقله الإجتماعي المتعدد المجالات، ويتيح لنا بذلك مجالا أرحب لكشف غور هذا العالم، ومتابعة نبض الحياة داخله...

وبفضل إطاره المتسع وشخوصه ولغاته المتعددة، يتمكن المتقبل من فهم الظواهر السياسية أو الإجتماعية فهما عميقا. إن هذا التميز الفني لا يعني القطيعة مع الواقع المعيش بقدر ما يؤكد على العلاقة الجدلية، السببية بين عالم المسرحية، وعالم الأرض الذي أنتجه، وجعله يمارس حضورا مستمرا في ذات المتقبل، وتتحول المسرحية حينئذ إلى ممارسة فنية تبني المجتمع الجديد بشكل يدعو الى تقويض المجتمع القديم.

ويتوقف تهديم العلاقات القائمة على معرفة المؤلف والمخرج العميقة بالأشياء والعالم. وتتحول الممارسة الفنية الى نتاج لتفاعل جدلي بين زخم الذات ومحتوى النظرة الهادفة، وحينئذ تتم ولادة النص ومسرحته أي بكتابته كتابة ركحية تقوم على التغاير والإضافة الإبداعية.

من هنا يجيء إهتمام «مسرح الأرض» بالفضاء المسرحي وجمالية العرض وعنصر الإحتفالية فيه، غير أن الجمالية كما أوضحنا سالفا، ليست شكلا منفصلا عن المضامين، بل هي بنية مترابطة الوحدات ترابطا عضويا يسري فيها المضمون سريان الدم في الجسم البشري، ألم يصرح برشت في أكثر من مجال ويؤكد على أن المضامين الجيدة هي وحدها التي تسمح بميلاد أشكال جديدة؟

إن هذه الصفة الجمالية وإن تك إفرازا لرؤية المبدع، ومرجعه الذي يتشكل في حدوده الخطاب، فهي تكتسي أهمية خاصة، إذ دون هذه الصفة لا يمكن للفن أن يستمر، أو يدخل في الزمن المتجدد، زمن الحياة والإخصاب.

ولا مناص لنا ـ ونحن نتحدث عن الجمالية ـ من أن نبرز دور «العامية» في إضفاء قيمة خاصة على الخطاب المسرحي،

وقد استعمل «مسرح الأرض» لتبليغ هذه المداليل التي حللناها آنفا نظاما للخطاب يعتمد العامية إختيارا واعيا وقواما فنيا لتجربته الإبداعية، منذ انبعاثه الى عالم المسرح وعرضه نتاجاته المختلفة (فجرية 1984، نوار الكالتوس 1985، حبة رمان 1986، تربة بالعسل 1987) وتتحول هذه اللهجة إلى علامة من علامات العرض، وسمة من سمات الهوية تبرز منطق الريف، ومشاغل أبنائه، كما تستحيل حقلا لسانيا تتعدد داخله الدلالات، فينفجر اللفظ، ويتوالد المعنى منسابا على لسان الممثلة في صور إنشائية طريفة،، ويدخل العرض عبر ديناميته، وبفضل هذه اللهجة، في علاقات متجاذبة، متصارعة، وفي فعل إبداعي ، ينتج مجالا ثريا تتمظهر فيه الشخصيات بشتى ألوانها وفروقاتها.

وتتحول العلاقة بين المرأة والأرض إلى تمازج خلاق، إذ امتزجت دماؤها بالتراب، واختفت حبات العرق وراء أديم الأرض.. لقد إنصهرت في الأرض حتى أصبحت تعيشها معنى وحسًّا، فهي عاشقة، مبهورة بالأرض ومن عليها، بل إنّها وعيها المتجدد، المتجذر كما تتجذر النبتة في تربتها، بل قل هي جماعها وكيانها، ألم تتحول طيلة العرض إلى هوس يلازمها؟ ألم تتلون مشاعرها وآلامها بالأرض أمام انهيار عدد لا يحصى من ابناء الحي؟ أليست محنتها الكبرى ترجع الى تمسكها بالأرض؟. كانت المحنة دافعا لمواجهة العالم من حولها، وكانت بداية الرحلة لاكتشاف جدلية الأنا والآخر. كانت تتألم وتتوجع، تشعر بالمآسي تحيط بها، غير أنها تجعل الأمل يولد من أعماق المأساة فتتمسك أكثر مما مضى بالأرض، بصورتها التي تشكلت في كيانها، وبصوتها الذي لا يبرح الأذن مهما تعاظمت المشاغل وتفاقمت الأزمات. وكلما شعرت «الطاوس» بضآلة الإنسان وتشيؤه رجعت إلى الأرض مهاد الإنسان الأول.

إن صورة «الطاوس» من انصع الصور التي تجسد علاقة الإنسان بالأرض في زمن يزحف فيه الإستعمار بأرجل من رصاص، فإذا العرض حافل بالمشاهد الحية، وإذا الكلمات تنفجر حبلى كما الأرض حبلى بالولادة:

تربة الواد حبق

تربة الواد ريش إنعام.. تفرشها معايا..

حط زندك على كتفي . .
الكالتوسة تحمينا . .
القلتة ما تحكي بينا . . (16)

وتأخذ «لغة» العرض شحنتها وحرارتها من حرارة الحياة في الريف، فإذا بها لا تقتصر على التعبير عن المشاكل الإنسانية بل تضيف إليها ـ بفعل التخيل ـ طاقات إيحائية تجعل التجربة الإنسانية أغنى، وأشد دلالة على تعلق الإنسان بأرضه والعالم الريفي.

إن الأرض بفضل هذه الطاقات هي إمتداد لكيان الإنسان مما يكسبها بعدا رمزيا، ويجعلها مثقلة بالمعاني، فهي كائن ينبض بالحياة، والتجدد، وهي رمز لنضالات المجتمع ضد المستعمر، مغتصب الأرض، ، تتفاعل الأرض مع الأحداث، وتساهم إلى حد بعيد في شحذ عزائم المناضلين؟ الذين لم يلقوا بسلاحهم لمواصلة الطريق، وتدفع بالأجيال القادمة الى الإصرار على النضال إذ لا شيء في الحياة أغلى من الأرض . .

وتسهم اللهجة العامية في نقل بعض الحكايات الشعبية وتوظيفها كمصدر من مصادر النص المسرحي، ولأن الحكاية الشعبية متأصلة في الشعب بحكم إنخراطها في الراهن واليومي، فهي أداة أخرى لتحريض المسحوقين في صراعهم للقضاء على المستعمر «عدو الحياة» (حكاية «الطاوس»، حكاية «الذباح» . . .). إن هذه اللهجة العامية محاولة جريئة لبعث الحياة في اللغة عسى أن تتخلص من عمليات التحنيط أو الخنق التي تحاصر التعبير اليومي . . وهي إلى ذلك وسيلة إبلاغ تخضع لنظام دلائلي قابل للدراسات الإجتماعية والألسنية ونحوها . . . وتجد اللغة ديناميتها في أراض المسرحية المتقاطعة.

وكما ينتج الحدث الإجتماعي لغته، يولد الحدث الجنسي لغته الخاصة التي تحتضن المرأة والحب والسياسة. وتتجاوز اللغة كل محاولات الإنكفاء حول الذات لترجع إلى المجتمع، نبع الولادة، ونهرها الدافق فتجدك مجبرا على أن تقرأ ما وراء الخطاب «زمن القمع السياسي»، وتشاهد السلطة، وهي تستشري في النسيج الاجتماعي . . .

إن اللغة التي تمرد من خلالها «الورغي» على الأشكال المألوفة والقوانين الثابتة تستحيل إلى أداة تمرد على القمع والموروث . . .

واعتمادا على النظام الدلائلي للغة، إستطاع «مسرح الأرض» أن يخاطب أوسع الجمهور، فكان الخطاب أدخل في باب الواقعية ، وامتجزت المواضيع بلغة الشعب والطبقات المستهدفة بالواقعية. كما أثبت العرض أن «العامية» ليست «مجالا للرداءة»، ففيها من الصور الشعرية ما يجعلها لا تقل أهمية عن الفصحى لا سيما في مجال المسرح.

إن المسألة المطروحة ليست في اللغة في حد ذاتها، وإنما في علاقتها بالمواضيع المطروحة ومدى قدرتها على إحتضان الواقع واستيعاب حركته المتجددة . . ألم تحط العامية في علياء الإبداع مع كتاب مختلفين؟ ألم تكتسح الساحة، وتفك الحصار الذي ضرب حولها في مصر في فترة الانتصار للفصحى* ؟

غير أن العرض السرحي لا يقوم فحسب على اللغة بل إن الخطاب لغة ضمن لغات، ونسق جمالي ضمن أنساق جمالية أخرى، تعمل في الآن (الجسد، الوجه، الإشارة، المتممات الركحية، الموسيقى، الإضاءة . . .).

وفي هذا الفضاء، يتشكل العرض بمختلف مكوناته ويمر بمراحل جنينية حتى يتحول إلى رسالة سمعية بصرية معقدة، تتدخل فيها عدة لغات، إن العرض يختلف عن النص لأنه مرحلة تقوم على الإضافة والإبداع وتتجاوز النص من خلال الكتابة الركحية، إنه ليس شيئا جاهزا بل هو عمل إبداعي متنام يسعى إلى ملء ثغرات النص بحثا عن الإكتمال والشمولية من خلال الإخراج، ولذلك تعد مهمة المخرج جسيمة، إذ تنبني على تحويل النص المكتوب إلى نص مشهدي منظم، أو لنقل أنها عملية تقوم على نقل المكتوب إلى حدث معيوش، والجامد إلى لغة ناطقة. في العرض، تسعى الممثلة إلى تمثل الواقع ونقله إلى الجمهور الأوسع عبر الكلمة، والحركة، والصورة، والرمز . . .

وبهذا يتحول العرض إلى دليل معقد، ينتظر فك رموزه، غير أن الدلالات ليست ثابتة على الإطلاق وإنما هي متحولة، قابلة للتأويل والاختلاف حسب المرجع السوسيو الثقافي للمتقبل. ويغدو العرض بذلك عقدا بين الباث والمتقبل، يخضع لملابسات كثيرة منها (اتساع الحقل الدلالي للكلمة الواحدة حسب السياق أو النطق . . .)

كما أن الإضاءة تضفي على الديكور والمتممات الركحية

أبعادا جديدة، وتحول هذه الأشياء إلى رموز ترى من خلالها العالم الريفي (الفوانيس، لبنات الطوب، القصب...).

إن العرض يتجاوز سطحية الأشياء ويجعلك تدرك أبعادها الثقافية والاجتماعية بل تغدو للأشياء لغتها الخاصة، ترمز إلى رسوخ هذا العالم الريفي في الذاكرة الجماعية... إن هذا العرض القائم على ممثلة واحدة يبدو من أصعب ألوان المسرح لأنه يقتضي جهدا إضافيا، وتمرسا يمكن من إستقطاب الجمهور طيلة العرض، وإن هذا اللون، رغم صعوبته بدأ يفرض حضوره على ساحة الإبداع، ولا شك أنه إختيار واع إعتمده «مسرح الأرض» لا سيما بعد النجاح الذي حققته مسرحية «حبة رمان». وقد تمكنت «ناجية الورغي» من هذه التقنية بفضل طاقاتها الإبداعية... كانت تنتقل من مكان إلى آخر وهي تقوم بحركات وظيفية حينا (القفز أو الزحف في ميدان المعركة على أنغام الأناشيد العسكرية)، وتعبيرية حينا آخر حيث ينقطع الكلام، وتشرع حركات الجسد، أو علامات الوجه في إثراء معاني العرض أو التعبير عن دلالات جديدة.. فيغدو الضحك كلاما، والإنقباض علامة دالة، وكذلك الإشارة أو الحركة..

كانت تتحرك وتجهد نفسها من أجل إنجاز بناء المخبأ وهو رمز لبناء المجتمع وتأسيس الوعي الجماعي.

ويبدو البناء إضافة إبداعية لا غنى عنها في إبراز مختلف التحولات التي تطرأ على العرض، وعملية متواصلة لا تنتهي عند حل. إذ ينتهي العرض وبعض لبنات الطوب ما تزال على خشبة المسرح والحياة معلنة حضور الأجيال القادمة التي ستجسد زمن الفعل من خلال إنجاز عملية التغيير الإجتماعي. تكمل الممثلة «ناجية الورغي» النص بصوتها وجسدها، ولذلك كانت أثناء مشاهد العرض تتحرك بصفة دائمة حتى تتمكن من تجسيد نص العرض الذي يتكون من مجموعة من النظم الجمالية والعلامات التي تستخدم لغات متعددة، وتشكل حيزا هاما من العرض على غرار ما وجد في مسرح «أداموف» و «جان جينيه».

تظل الوظيفة الإبلاغية هي الوظيفة الأساسية في القاموس اللغوي لمسرح الأرض، وتسعى الممثلة الى نقل التجربة إعتمادا على تعبيرات الجسد والوجه التي تؤدي وظيفة التواصل مع الجمهور، وبفضل هذه التعبيرات، إستطاعت أن ترسل رسائل مختلفة للسخرية، أو الاحتجاج، أو السعادة، أو الحزن والألم.

وحينما يتواصل الجسد مع المكان يزداد العرض عمقا وثراء، فالمكان يثبت التقاطع الفني بين الواقع والتخييل، كما يثبت صلته الوثيقة بالمجتمع، ألم يختر «مسرح الارض» أدوات ريفية؟، ألم يتحول الفضاء إلى فضاءات درامية لا يمكن أن تفهم إلا متى فهمنا العرض ووقفنا على مختلف أبعاده الاجتماعية، أو النفسية، أو الجمالية...؟

إن المكان لا يعدو أن يكون علامة من جملة العلامات التي تحيلنا على مرجع العرض الإجتماعي والثقافي..**

ولقد ساهمت الإضاءة في تشكيل المكان وتوزيعه توزيعا مورفولوجيا حتى تستطيع الممثلة أن تلعب كل الأدوار المتخيلة، ذلك أن المخرج يواجه مكانا مغلقا ويسعى إلى استغلاله عبر تقنيات العرض المختلفة لتجعله فضاء مفتوحا.. لذلك تبدو الإضاءة عنصرا هاما في إنجاح العرض، ولذلك نجد فرقا شاسعا بين مشاهدة العرض ذاته في مكانين مختلفين.. وتبرز الإضاءة الفضاءات الركحية داخل الفضاء الريفي الواحد، وهي فضاءات لعب يصاحبها تغير في الإضاءة، من إضاءة شديدة في زمن الحرب، إلى إضاءة حمراء أثناء إختلاء «الطاوس» بـ«الباهي»، إلى إضاءة زرقاء تنعكس على مؤخرة الخشبة حيث يحيط القصب بميدان اللعب من كل جانب.

أما الموسيقى الجزائرية التي تخللت مقطوعات العرض، فهي علامة تنضاف الى العلامات التعبيرية الأخرى.. كانت الممثلة تنتقل على أنغامها لتوقع الحركة، وتجعل المسرح يعيش أجواء عسكرية ويبرز الوشائج الحميمة بين قطرين جمعتهما محنة واحدة رغم محاولات التجزئة. واعتمادا على الجانب الفني، إختار المؤلف ـ المخرج التجربة الجزائرية في النضال ضد الإستعمار نموذجا حيا، ينظر من خلاله إلى واقع القطر التونسي، ويرصد أحداثه المتشابكة..

وتزامنت الموسيقى مع الخطاب اللغوي لحث المقاتلين التونسيين على الصعود إلى الجبال قصد مقاومة المستعمر، ورفض أشكال المصالحة، فمقطع «نحب نطلع للجبل آ عم سعد» أو «يا ناس الدّزيري دخلوا الجبل بنساهم ورجالهم.»

ظل يتردد ترددا وظائفيا في مشاهد مختلفة من العرض، ويشعرنا في الآن بضرورة النضال المسلح وقيمته في تحرير الشعوب المضطهدة أو المستعمرة. . .

هكذا تقف التجربة الجزائرية علامة مضيئة ومثالا رائدا للحرية عندما تتلون بالدماء والتضحيات الجسام:

جمرة عافية آعم سعد. .

الدزاير جمرة عافية. .

قالوا طشاشها لهب جبال ودواوير. .

قالو نورها من تحت سابع أرض ساطع. .

نطلعو للجبل آعم سعد؟

أعلاش ما نطلعوش آعم سعد؟

قالو نساء ورجال آعم سعد

نحب نتحزم بسبتة كرطوش آعم سعد

ونشد ثنية الغرابة. .

من خلال هذا المنحى الإجتماعي الذي يقوم على مساءلة الواقع، ويعتبره مصدرا أساسيا في عملية الإبداع، كانت «حبق» مسرحية ضاربة في غور الريف التونسي، تترجم معاناة أبناء الأحياء الفقيرة وتعمل على تبصير المتقبل بقضاياه الجوهرية. . وكانت الكلمة في مشاهد العرض المتعاقبة نبضا حيا، واقعا وحلما، وجسرا يصل الجمهور بواقعه المعيش. . كانت الكلمة نارا أتت على أقنعة الإستعمار ففضحت حقيقته، وشهرت بممارسات المتواطئين معه، وأثبتت الوجه الحقيقي للتاريخ، وعلى غرار البداية التي أشعلت أثناءها المثلة عشرة فوانيس لتضيء الركح، وتنير دروب العشق في اتجاه الأرض والوطن، تبقى الأنوار منبعثة من داخل المخبإ وتبقى الشخصية المحورية «الطاوس» رمزا لقوى الفعل التي تشق طريقها بثبات من وراء واقع موغل في الإنحدار. وبرغم الحصار، فإن هنالك خيطا رفيعا من الأمل يشد هذه القوى في إتجاه الإيمان بالمستقبل، ولسوف يبقى الأمل قائما ما دام الإنسان المتحرر غاية الثقافة البديلة. .

إن الثقافة البديلة أداة لتأسيس مجتمع جديد يؤمن بالإنسان وقدرته على النضال مثلما تجلى في خاتمة العرض، إذ تبقى الخاتمة مفتوحة، ويبقى الفعل محور الأحداث، ويبقى البناء أيضا غير مكتمل ينتظر الأجيال الجديدة التي ستزهر من بين الجراح:

الشعب في الشمال

في الجنوب

في الصحراء

في الجبل

قالوا منور آ عم سعد. . (17)

المصدر:

- مسرحية «حبق»: تأليف واخراج: نورالدين الورغي

تمثيل: ناجية الورغي إنتاج صائفة 1988

المراجع العربية:

- أسعد (سامية أحمد): سيميولوجية المسرح، مجلة فصول، ج 2، عدد 3، أفريل 1981

- بن صالح (محمد): مائة عام من القرية، المطابع السريعة المندمجة، المنستير 1988

- التركي (عروسية): المقاومة المسلحة بجهة الأعراض، شهادة الكفاءة في البحث 88/ 1989 - المطابع السريعة المندمجة - المنستير 1988 .

- حجازي (عبد النبي): أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات،

«الرواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد بيروت 1981

- الزبيدي (قيس): مسرح التغيير مقالات في منهج برشت الفني،

(اختيار ومراجعة)، دار ابن رشد بيروت 83

- طرابيشي (جورج): شرق وغرب

رجولة أنوثة

دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 1982

ـ طاهر (مسعود): التاريخ الأهلي والتاريخ الرسمي، الفكر العربي

ـ القاضي (محمد): الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1982

ـ لوكاتش (جورج): التاريخ والوعي الطبقي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت (د.ت)

ـ منيف (عبد الرحمان): الأشجار . . . واغتيال مرزوق، دار العودة، بيروت 1973

ـ مجموعة من المؤلفين: المرأة في التراث الإشتراكي، ترجمة ج، طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، مارس 1979

ـ مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 2، 1986

المراجع باللغة الفرنسية:

- Bachelard Gaston: Poétique de l"espace, P.u.F 1970

- Kraiem Mustapha: La classe ouvriére Tunisienne et la lutte de libération nationale (1939-1952) Tunis 1980

- Todorov Tzvetan: les catégories du récit littéraire; communications n-8, Paris 1966

الهوامش:

(1) «حبق»، الكراس ص 37ـ38

(2) «حبق»: الكراس ص 6

(3) «المرأة في التراث الاشتراكي» لمجموعة من المؤلفين ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة سنة 1979 التقديم ص 6

(4) «حبق»: الكراس ص 22

(5) مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت اختيار ومراجعة: قيس الزبيدي

(6) يراجع عروسية التركي: المقاومة المسلحة بجهة الأعراض، شهادة في الكفاءة في البحث (عمل مرقون)، السنة الجامعية 1988/1989، ص 56.

(7) فولتير نقلا عن مسعود ظاهر: التاريخ الأهلي والتاريخ الرسمي، دراسة في أهمية المصدر الشفوي، الفكر العربي «الكتابة التاريخية المعاصرة ومناهجها الغربية والعربية»، ص 119

(8) عبد النبي حجازي: أنماط رؤية العالم في رواية السبعينات: «الرواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد، 1981، ص 153.

(9) المصدر السابق ص 153

(10) انظر مثلا مسعود ظاهر التاريخ الأهلي والتاريخ الرسمي دراسة في أهمية المصدر الشوفي.

(11) عبد الرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق»، دار العودة، بيروت، 1973، ص 225

(12) يراجع جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي ترجمة الدكتور حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص 49، وما يليها.

(13) «حبق»، الكراس ص 55ـ56

(14) Tzvetan Todorov: les catégories du récit littéraire; communications n-8, seuil, Paris, 1966, p 141

(15) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1986 ص 119

(16) «حبق»، الكراس: ص 36ـ37

* انظر تجربة الابنودي وأحمد فؤاد نجم في الشعر وتجربة نجيب سرور في المسرح.

* يتحول الجسد الى فضاء للرغبات ومكان للنزعات الوجدانية والعقلية عند الإنسان، فهو النافذة التي يطل منها على العالم الخارجي وهو أداته التي يعبر بها عن ذاته والأشياء من حوله، ولهذا فإن أي مقارنة للجديد لا يمكن ان تتنزل الا في حقل فلسفي حيث تتجلى تمظهرات الجسد المختلفة باعتبارها، مجالا ثريا للدراسات الايديولوجية والظاهراتية والنفسية حتى التكنولوجية . . .

** أفاد الخطاب المسرحي من الدراسات المبحثية التي اهتمت بالمكان، ومن الفنون التشكيلية، واستطاع أن يفجر هذا الفضاء، ويوظفه على مستويات مختلفة مما يجعله عنصرا فاعلا في بناء الأحداث والشخصيات.

والمكان بهذا التصور ليس خلفية تجري فيها الأحداث بقدر ما هو تجربة حية وفضاء حميمي يسقطه علينا ويجعلنا نسترجع ذكرى مكاننا الخاص:

Voir Gaston Bachlard - poétique de l'espace PUF de 1970, p. 18.

(17) «حبق»، الكراس ص 57

الفحيح

عبد الرزاق المطلبي

إشارة :

يوسف الهادي وحده الذي شهد هذه الليلة الغريبة، وهو وحده الذي سجل تفاصيلها، في رأسه المضطرب أولا، ثم في هذه الأوراق القليلة، التي بين أيدينا الآن...

كلّ مرة كنت أعود فيها إلى البيت متأخرا، أبطىء خطواتي، حتى لكأني سأقف، وحالما أمسك ظلها العاري البعيد بعيني، أطلق نفسي المحتبس في صدري، ثم أسرع باتجاه بيتي، الذي أصله بعد خمس دقائق بالضبط، غير أني تأخرت، تأخرت كثيرا هذه المرة. . .

ففي مساء هذا اليوم، انحدرت في الشارع، أكاد أعيد طريق سيري كل ليلة، فأقطع المسافة من دون وعي أو انتباه، حتى أقارب ذلك المكان، وكعادتي أبطأت هذه المرة أيضا، ثم تسمرت قدماي في المكان بإزاء شباكها، إذ لم أرَ لها ظلا على الرغم من قوة الضوء في غرفتها، وكأن شيئا فيّ اضطرب، أو مسني خوف غامض، حتى أنني لم أفكر بالذي يمكن أن يعنيني في هذا كله؟ ولا بالذي يعنيه وقوفي هكذا وسط هذا الشارع في آخر الليل، ولم أفكر أن المرأة يمكن أن تكون قد نامت تاركة ضوء غرفتها مفتوحا، أو قد تكون قصدت مكانا آخر في البيت، وستتركه وتعود إلى غرفتها!!

في البداية نظرت بسبب عادة فضول لديّ، ثم فكرت أنني أتسلى، بعدها صارت رؤيتها جزءا من طقسي الليلي الذي ينتهي بالنوم، وربما لم أكن لأنام من دونه، وهذا ملأ السؤال عنها رأسي في هذه اللحظة، وجعلني أبحث عن جواب انظر هنا وهناك، متوقعا رؤية بقعة مضيئة في مكان آخر من البيت.

بيد أنني دهشت، حين صدمت نظري رؤية باب بيتها الخارجي مفتوحا، ورؤيتي للممر العريض الطويل ينسفح عليه ضوء ممتدا حتى الباب الخشبي الكبير للبيت.

وكما في أحلام اليقظة تركت قدمي تسيران خلال الباب، الذي امتدت يدي من خلفي وأغلقته، وواصلت عبر ذلك الممر، في ضوء فجري تنثّه مصابيح نصف شفيفة معلقة في السقف الطويل للممر، ولفرط عجبي اهتززت، وارتجّ شيء فيّ، حين ألفيت بابها الخشبي الكبير نصف مفتوح، وهذه اللحظة خفت، انكمش ذلك الشيء في أعماقي وأوقفني، فما الذي أفعله في بيت أجهل كل الذين فيه؟ لم أرَ منهم غير ظل امرأة أراه آخر كل ليلة في غرفة علوية؟ من هي ؟ من يسكن معها؟ كيف تعيش؟ لماذا تظل يقظة الى تلك الساعة من الليل؟ لا أدري . . . ثم لماذا أتساءل أنا لتفقد ظلها العاري في غرفتها، هل هي نظرة عفوية لمرور عابر حقّا أم أن ثمة من يتسلط عليّ في داخلي ويسوقني إليها؟ أيكون ثمة شيء لا أعرفه، هو هذا الذي أشمّ رائحته الغريبة الآن؟ وهو الذي يدفعني إليها؟ ولماذا؟ ومن المقصود بهذا كله؟ أنا ؟ هي ؟ آخر؟ آخرون؟؟

* * *

كنت سأستدير وأعود، وغابة الاسئلة تنبت وتنمو وتزدحم في داخلي، لولا أن يدا خفية التصقت بظهري ودفعتني في المدخل بعد الباب، الذي انغلق عليّ، التفتّ لأرى من هذا؟! غير أن الليل المتخفي في الضوء الباهت هناك، كان الموجود الوحيد الذي يقف جنبي تلك اللحظة، أمسكت بمقبض الباب وزيد رعبي يطغى فيّ، وحاولت أن أديره لأفتحه وأهرب، لكني وجدت الباب مقفولا من الخارج. . .

بقيت واقفا في مكاني اتلفّت، منتظرا أن تجيء هي، أو يجيء أي أحد ممن يساكنونها، لكن انتظاري طال، وقد بدا البيت لي خاليا تماما حتى من أنفاس كائن، أي كائن. .

كنت في موقف صعب ندمت تماما لأنني وضعت نفسي فيه من غير تفكير، ترى لو رآني أحد منهم، واتصل بالشرطة، واتهمني باللصوصية، هل سأجد ما أدفع به عني التهمة؟ وما الذي سيكون قد أتى بي إلى هنا لأقوله للشرطة أو لأي انسان يسأل، ما شأني؟ وماذا أريد؟ وما حقيقة صلتي بالمرأة في الغرفة العلوية؟ وهل سيصدق أي انسان، أن صلة انسان عابر، يمر آخر الليل، فينظر إلى غرفة مضاءة، فيها ظل امرأة يمكن أن يجعلني أدخل البيت هكذا، متسللا في مكان لا أعرف دربي فيه، ولا ماذا أريد ؟!

* * *

أغراني السكون الذي يحتوي البيت تماما، فانزلقت قدماي تتحسّسان البلاط في ضوء خافت يأتي من فتحة باب تطل من صالة الضيوف على ممرات البيت الداخلية، وبالحذر والخوف نفسه، وقفت وسط مربع تلتقي فيه الممرات قاطعا انفاسي. . .

كنت أقول ان قدري هو الذي يسوقني الآن، وانني أسلمت نفسي لما يحصل لي، كنت أحاول أن اتبع فضولي فاستعجلي كل الأمر للنهاية، واتصل من مسؤوليتي عما وضعت نفسي فيه، أعي هذا لحظة أبرره لنفسي، لكني لم أجد غيره، فما الذي بامكاني فعله وأنا في ذلك المكان، بتلك الحال، مقفولا علي من الخارج.

تنبهت للضوء الخافت يغمر السلّم من بين أجزاء البيت، ويزحف حتى باب صالة الضيوف وتبعت الدافع نفسه الذي كان يدفع بي للنظر الى الغرفة العلوية من الشارع، والذي فتح لي باب البيت وأدخلني بالعنوة غير المنظور صاحبها.

درجة درجة صعدت السلم فاتحا ذهني كله، حتى انتهيت إلى مربع يناظر مربع الممرات تحت، الذي رأيت فيه ممرا يمتد إلى اليمين من السلم، هو وحده المضاء بذلك الضوء الشحيح، ومشيت في الممر، وانتهيت معه الى باب مفتوح لغرفة كانت ترش ضوءها بهدوء.

تبعت الضوء ودخلت الغرفة، ففوجئت برجل يجلس على كرسي دوّار، وبدا كأنه كان ينتظر قدومي لحظة لحظة، وكان يحسب وقت وصولي خطوة خطوة، ويتهيأ له، فما أن خطت قدماي خطوتي الأولى داخل الغرفة. حتى نهض، فانغلق باب الغرفة خلفي بقليل من قوّة، كما لو كانت الريح قد دفعته، ثم ذهلت إذ سمعت صوت اندفاع لسان القفل، كأن ثمة من حرك مفتاحا في قفل الباب ليغلقه عليّ. .

التفت إلى الباب في اللحظة نفسها ببردة فعل، ثم عدت بالحركة نفسها إلى وجه الرجل على الكرسي، وهالني ما رأيت، فقد كان أنا، كنت أنا نفسي أجلس في ذلك الكرسي، انتظر وصولي، ورحت أحملق في وجهي وعقلي يطير مني، كنت أحملق فيه حملقة ذاهل، غير مصدق ومجنون، وأذهلني أكثر انه ابتسم ابتسامتي عينها، وضحك ضحكتي، صارت حملقتي تحديقا قويا، صرت أدور حوله وأنظر، أبغي تصديق نفسي، وأيقنت بعد لحظات انني جننت، أفهل يوجد دليل على جنون أحد أكثر مما انخيلني أراه، أيمكن أن أكون واقفا أمام باب مفتوح على مسافة من كرسي أجلس عليه أنا نفسي أيضا؟!

شعرت أنني اتفكك، عقلي كله يتفكك، ويكاد هيكلي ينهار ويتناثر، حتى دفع الرجل مسندي الكرسي بكفيه، ونهض وهو يقول :

ـ كلا. . لست مجنونا. . نعم. . أنت سولت لنفسك وأغريتها، ثم استدرجتها. . أقصد أنا. . الذي تدعوه أنت، ويدعوه الناس : يوسف الهادي !!

هذه اللحظة، شعرت بالخوف منه، وهو يتحرك باتجاهي، إذ داخلني شعور أنه يلبس قناع وجهي ويتخفّى وراءه، فثمة في الطول، وهيأة الجسم، وحجم الرأس، ما يشير إلى أنه إنسان آخر غيري أنا، لكن هذه الملامح، حدود صفحة الوجه، شكل الشعر، وشكل الجبهة، الحاجبين والعينين والأنف والوجنتين والفم والحنك، هذه كلها ملامحي أنا وخطوط وجهي، تضاريسه كلها وتفاصيله. . ثم اسمه «يوسف الهادي» الذي هو اسمي!!

من دون أن أنتبه أو أشعر، دفعني بكلتا يديه إلى الكرسي، وأجلسني عليه قسرا، ثم أخرج حبلا من جيب جلدي خلف مسند الظهر فيه، وكتّفني بها، وربطني الى الكرسي، وقال :

ـ أنت لا تعرف يوسف الهادي. . أعني أنا. . الذي قد يكون الآن هنا معك. . . ويكون في اللحظة نفسها في مكان آخر، ليس في مكان واحد آخر، لا. . في مكانين وثلاثة وأربعة. . وربما في ألف مكان أو أو. .

قلت :

ـ ماذا تريد مني ؟

تنبهت إلى صورة مرسومة بقلم الرصاص، كان يحرك ورقتها السمكية بين أصابعه، يدوّرها وينظر فيها. . .

وفجأة عرضها أمامي، وسأل :

ـ تأمل الصورة . .

خيّل لي أنها صورة تلك المرأة التي كنت أرى ظلالها في الغرفة العلوية . . قال وكأنه قرأ افكاري :

ـ نعم . . الغرفة التي تجلس أنت فيها الآن!

كانت حيرتي كبيرة، وما كنت أعي شيئا، أرى وأسمع ولا أعي، أو أعي اشياء كثيرة تختلط في رأسي فأضيعها كلها.

دار حولي دورة وأخرى وثالثة، كان يدخن من سيكارة بقيت عالقة في طرف شفتيه، حتى رمى ما تبقى منها، وثبّت أخرى مكانها، قال :

ـ هذه الصورة . . . ضبطتها أنا نفسي في رأسك . . ولقدرتي الكبيرة في رسم الوجوه، رسمتها عن وجودها في خيالك . . ولأنها كانت ملكي وحدي أنا في زمان، ولأن بقاءها لي وحدي مسألة حياة أو موت بالنسبة لي، ووجدتها شاخصة في رأسك، فكان ان سلطت كل قوتي عليك، وكم كان سهلا عليّ الامساك بك ودفعك الى هذا الشباك، أنت الأعزل الساذج، لكن غير البريء، أو لنقل، وهكذا أراك، المتخفي وراء ستار العزلة والسذاجة، وعرفت في اللحظة أنك تراها وهي تقف وسط ضوئها الباهت، وثبت هذا شكوكي كلها، من انك كنت ولا تزال تتسلل إليها لتخرج بها إلى الضوء القوي، ولربما واتتك الفرصة لدفعها إلى ضوء النهار، فتفضح سرّ وجودي، وتدفع بي الى النهاية والموت، وهكذا خاطرت بها، وجعلت منها الطعم الذي اصطدتك به.

سكت وهو ينظر فيّ، بالوجه الذي هو وجهي، والعينين اللتين هما عيناي، وكنت أنظر إلى أرض عارية، يتبدد عليها ضوء شفيف، ولحد الآن كنت مشغول النظر والعقل في تفحص ملامحي لديه وسؤال نفسي :

أيمكن هذا . .؟ أيحصل لي وحدي أم كان قد حصل لآخرين؟

* * *

فجأة رفع إليّ عينين ناريتين، استنكرت وفزعت أنا أن تكون عيناي هكذا، وقال :

ـ كفّ عنها . .

لم اسمع، وأدرك أنني لم أسمع، فأعاد :

ـ كفّ عنها . .

ـ وهل رأيتها أنا؟ هل . . .؟

قال :

ـ كنت تحاول أن تعرفها . . أن تعرف من هي؟ لهذا أتيت بك إلى هنا . . لأنصحك أن تكف عنها . .

سألت مبهوتا، ولا أزال غير مصدق لما أسمع أو أرى، ولا أعرف كيف أفكر وبماذا أجيب، بخاصة وأنا أجهل كل شيء يتكلم عنه هذا الوجه القريب الغريب الذي هو وجهي :

ـ أنا ؟

وسكت، كأنه يحاول أن يتبين تأثير كلامه فيّ . . وواصلت محتجا :

ـ ولكنني لم أكن أفكر بها على النحو الذي تتخيله، فما كنت أتذكرها إلاّ حين تلوّح لي وهي في شباكها!!

ـ نعم . . لكنها كانت تراودك كرغبة . . وتريدها أن تجيئك في حلم يقظة . . أو حلم نوم . . أو . .

وهذه اللحظة ساورتني فكرة أنه آخر، وربما كان يشبهني فقط ولست أنا هو!! لكن لماذا اسمه «يوسف الهادي» مثل اسمي؟!

قال :

ـ نعم أنت . . أنت الآن صرت تراها تماما في رأسك . . تعرف تفاصيل ملامحها . . وأشياء روحها وجسدها . . وأخشى ان تجهر برؤيتك لها أمام الناس . . أخشى أن تفضحني، ولهذا أمسك بك الآن . . حتى تبقى لي وحدي . . تبقى لي وحدي أنا . .

سكت قليلا، ثم قال :

ـ أسمع . . لا شأن لك أنت بها منذ اللحظة . . هل تفهم . .؟

قلت :

ـ نعم :

ـ ولن تفكر بها أو تحلم أو تتخيل . . ولن . .

قلت :

ـ نعم . .

ـ وأنها ليست موجودة لا في هذا البيت ولا في أي بيت . .

قلت :

ـ نعم . .

قال :

ـ لا في رأسك . . ولا . .

وانتفض فجأة، ثم التفت لي وقال :

ـ من يضمن لنا أنك تكف فعلا وتسكت؟ من يضمن لي أنك لن تقصّ على الآخرين ما رأيت الآن وسمعت؟

قلت :

ـ أقسم لك . . لم أرَ أو أسمع ولن . . وسأغيرّ حتى الشارع الذي أعود منه إلى بيتي . . بل لن أتأخر ثانية، وحين اتأخر . . سأبيت هناك ولن أعود في ساعة هكذا من الليل!!

في هذه اللحظة انفجر ضاحكا ضحكة هستيرية غريبة، مثل ضحكة ذئب، وخيل إلي انه طقطق اسنانه كما يفعل الضبع حين ينفعل لحظة الاقبال على فريسة . . وبدا كأنه لم يقل لي شيئا، أو لم يسمع مني كلمة . . إذ شعرت بحركة خفية، أولا تشبه حفيف الريح، ثم سمعت فحيحا، نظرت صوب الصوت، وحين ازداد وكثر، خيل لي أنه يأتي من كل جهة في الغرفة المغلقة الباب، رأيت بعدها أفاعي مخيفة تزحف رويدا من شقوق كثيرة في الجدران ومن تحت الباب ومن بين ظلفات الشبابيك، تزحف إليّ، أنا المكتف بالحبال، المربوط الى ذلك الكرسي الدوّار.

كان فحيحها المفزع يقتلني لحظة لحظة، وزحفها المقترب مني يميتني مرة ومرة ومرة، وانخلعت روحي وفتحت فمي لأصرخ، وهي تصعد إليّ من أرجل المقعد، وتزحف على جسدي، بيد أن صوتي ظل حبيس حنجرتي، وجدت انني أصرخ بلا صوت، وعرفت أن أفاعي هذا الرجل ستقتلني من دون أن يعرف أحد عني شيئا، ولا حتى أهلي، وانبعث في داخلي صرخة تقول :

«ومن هذه البنت . . وأية بنت . . من تكون بالنسبة لي حتى أفقد حياتي من أجلها وأموت . . ؟!

وبصوت يشبه الفحيح، الذي يكاد يطبق عليّ، قلت له :

ـ ابعدها عني أرجوك . . لا أعرف هذه الفتاة . . ولم أعرفها . . لا شأن لي بها أو بغيرها . . فكفّ عني هذه الأفاعي أرجوك . . لا علاقة لي بامرأة . . أية امرأة . . لا علاقة لي بنساء . . لا أفكر أن أحب، ولن أحب . . لا أفكر أن اتزوج ولن أتزوج . . لن . . لن . . لن . .

* * *

متأخرا أكثر من عادتي استيقظت صباح اليوم الثاني، فدهشت من وجودي في سريري، وفي غرفتي، وبكامل ملابس نومي، نهضت منتفضا، كانت ملابسي معلقة في مكانها، وحذائي مصفوفا تحت سريري، وجواربي في مكانها، كان كل شيء مثل كل يوم، إلا تأخر يقظتي . .

تفحصت وجهي وذراعي ورقبتي في مرآة الطاولة أمامي . . عجيب . . ليس بي شيء، ولا أثر لأفعى أو لغيرها، لم يكن ثمة شيء أو علامة لما عشته الليلة الفائتة، وببطء تحركت خارجا من الغرفة إلى دورة المياه، إذ كنت أشعر بالثقل الكبير لرأسي، وبالحاجة لأن أغمره في ماء بارد، شديد البرودة . .

وقبل أن أنتهي من غسل وجهي، شعرت باضطراب في البيت والشارع . .

حين دخلت أمه مولولة، رفع عينيه المتوجستين إليها، فأجابت : ـ وُجدت رجل مقتولا في بيته في الشارع الثاني . . لقد أطلقوا عليه الأفاعي وقتلوه . . وهو مربوط إلى كرسي . . يقولون بسبب علاقته بامرأة يعشقها . .

لم يكمل سماع خبر أمه، فقد ارتجفت ركبتاه، وكاد يسقط أرضا، لكنه تماسك، وأسرع إلى خزانة ملابسه ليخرج بدلته، التي حين أكمل لبسها تذكر انها بدلة الأمس نفسها، حتى أنه، عندما دفع يديه في جيبيه، تلمس (لحظة كان يتذكر صورة المرأة) خافتها باصبعيه، ثم أخرجها وراح ينظر إليها مدهوشا، كانت الصورة نفسها التي رسمها وأراها له الرجل، وشعر أنه يضيع وسط عالم غريب يضطرب حوله . .

في البداية خشي أن يترك البيت، فقد بات وجود ذاك الـ «يوسف الهادي» حقيقة، فكيف يخرج بوجهه الذي هو الوجه نفسه للقتيل في تلك الغرفة، في ذلك البيت؟!

بيد أنه وضع يديه في جيبيه وخرج، وما لبث ان تعجب، فلم يشر له أحد، أو يتعرف عليه، على الرغم من ازدحام الشارع بالناس والشرطة والمدّعين، ووجد الجرأة على دخول البيت، الذي أرعبه أن يتنبّه إلى أنه كان قد رآه، بل يكاد يرى آثار خطاه الليلة البارحة على أرضية الممر والمدخل وصالة الضيوف، ثم الممر الداخلي والسلّم، تعرّف عليه كما يتعرف على أي بيت كان قد دخله . .

وأنكر على نفسه أنه يقدم على الصعود الى الغرفة بجرأته المخيفة هذه، التي لا يعرف من أين أتته، وشدّ نفسه بقوة منتظرا أن يطالعه وجهه هو بملامحه و . .

صيحة قصيرة خافته صاح، وهو يحملق مفجوعا بالوجه أمامه، الذي لم يكن وجهه، هو يوسف الهادي، ولا يشبهه في أي شيء حتى!!

هـذه الاسبـاب لا يراعيهـا أحـد

حسن المشري

منـذ علمت بـالخبر ، شرعت في احضـار الـوثـائق المطلوبة على نسق ماراطوني. . الامر صعب جـدا على واحد مثلي ـ لكني قلت لابد من السرعة، من يـدري لعل فرصتي جاءت في الوقت المناسب، ماذا سيحصل لو جـربت، لن أخسر شيئا على كـل حـال ـ سـوف أحـزن كثيرا والحـزن في مـذهبهم لا قيمة لـه انـا أعرف ان البقاء لم يعد ينفعني، أعرف ان ما حصل لي ليس بالأمر الهين على أحـد، لـذلك لابـد ان احصـل على الموافقة. . الحزن بلغ في منتهاه وربـما انقلب الى اكتئـاب أو مـرض خبيث. . اتـوسـل اليهم إذا لـزم الامـر، هـم يحبـون من يتـوسـل، أقـول لهم الحقيقـة احكي لهم مشكلتي كما هي. . سـوف يضحك الكثير منهم أو كلهم، وربما وصفوني بالسخف، بالبلاهة أو حتى بالجنون، عنـدهـا اطلب رأسا مقـابلـة المسؤول الكبير، هذا من حقي . . .

ـ يا سيادة المدير العام، جعلكم الله ذخـرا للتربيـة والتعليم، ان لدي رغبة ملحة في التـدريس بـالخـارج وأخاف ان لا تشملني الموافقـة وحضرتكم ادرى مني بزحمة الطلبات.

ـ لهذا السبب جئت تطلب مقـابلتي يـا حضرة. . .

لا فرق عندنا بين زيد أو عمرو، قـدم أوراقك ككـل الناس ونحن ننظر فيها، انتهت المقابلة.

ـ العفو سيدي، ان مشكلتي خاصة وخاصة جدا.

ـ اني لا أفهم مـا تقـول، تفضـل، ارنـا عـرض كتفيك، هيا.

هذه ليست فكرة، سوف أقـدم أوراقي مثـل سـائر خلق اللـه. واحـد مثلي كـان عليـه ان لا يفكـر بهـذه الطريقة السلبية، واحـد مثلي لابـد أن يسلك طـريقـا واحدا ولا يحيد عنه . .

التسلـل، هـو دأبي وطـريقي الـوحيـد، القنـوات الاخرى قصيرة جدا ومختلفة تماما ولا مدخل ألجُ منه الى عالمها الرهيب. . . انا خلقت فقط للزحمة، هي لي بما فيها من غبار وحركة وصراخ وشرطة وانـا لهـا بـما لدي من طاقة متواضعة، اسير فيها خطوة خطوة وإن لزم الامر استريح عند كل محطة ثم أعود الى السير من جديد. . المشكلة ليست في الوقت على ما يبـدو. . . بدأت مبكرا جدا وعولت على النسق الماراطـوني، مـا الـداعي الى كـل هـذا؟!. . الخوف كـل الخـوف من القنوات القصيرة ذات المفعول السريع، انها كالمنوم في

فاعليتها، قليلون هم الذين يصمدون أمام خدرها الناعم وملمسها الشفاف.. املي ضعيف وضعيف جدا ومع ذلك منتظر.. يضعوني في أي مكان يختارونه، في افريقيا، في الخليج، في أي مكان... المهم اسافر، ابتعد.. انا حساس جدا وما حصل لي ليس بالأمر الهين... للأسف الشديد، الاسباب الخاصة ليست من اعذار العامل ولا الموظف ولا حتى من اعذار المتسكعين والسكارى.. الادارة لا تراعي ابدا هذه الاسباب، والمحاكم تنظر فقط في باب التشويش بالطريق العام! ماذا لو كانت الامور تجري عندنا على غير هذا النسق.. الاسباب العاطفية والنفسية وغيرها مفقودة عندنا، لا يراعيها احد! آه لو كان الامر بيدي...

مشكلتي انا، في هذا الباب، خاصة جدا، أليمة وأليمة جدا.. لابد ان يستمعوا اليّ ويوافقوا على خروجي والا تبّا لهم... الخجل منعني والطبيب احتار ماذا يصنع معي، هو الوحيد الذي استمع إليّ وشجعني ان احكي له عن كل شيء، كان املي فيه كبيرا... قلت سيساعدني ويكتب لي وثيقة هامة اسلمها مع بقية الوثائق.. لم أجد وسيلة غير البوح بأسراري الخاصة، الكتمان لم يعد ينفع، قلت لنفسي الطبيب محلف وهذا سبب كاف لعرض مشكلتي عليه، انا واحد من العشرات الذين يزورونه كل يوم، ثم انا جئته ليساعدني ليس ليداويني.. في الأخير تشجعت وانفجرت أحكي:

- مشكلتي يا دكتور مؤلمة والحكم النهائي يعود اليك، انا وزميلة لي اتفقنا على الزواج، زميلتي جميلة بيضاء خجولة وواسعة العينين، قبل ان اتقدم لخطبتها بأيام قليلة تعرضت لحادث سيارة أليم، ماتت «سعيدة» وبقيت وحدي، أحببتها كثيرا وتعودت عليها كثيرا، كانت الوحيدة في حياتي، الفراغ الذي خلفته سعيدة أكبر من ان يملأه شيء آخر.. بعد الحادث كبر اعتقادي بأني أنا وسعيدة طينة من معدن واحد.. كانت المسكينة لا تحسن التعبير عن مشاعرها... قالت لي ذات مرة انت طويل يا «علّي» وضحكت بخجل كبير، فهمت أن سعيدة أحبت في قامتي وأشياء أخرى كثيرة اخفتها عني.. هذه الاشياء يا دكتور جاءت لتقولها لي بعد الحادث.. لقد حصل ذلك فعلا، صارت سعيدة تزورني كل ليلة تقريبا.. بعد النوم بقليل أو قل بعد الغفوة الاولى، تأتي لتحكي لي اشياء كثيرة كانت تخجل ان تقولها لي وهي حية.. قبل الحادث كنت انا الذي يقبلها فتهرب وتغضب غضبا كاذبا، اما الآن وهي ميتة فهي التي تقبلني في مواضع كثيرة، راحة يدي، اصابعي رقبتي وأنفي وشفتي وحتى شعري وأذني.. سعيدة بعد موتها صارت تحدق بعيني طويلا وتقيسني من أسفل الى أعلى، لا تغض طرفها ولا تخجل.. الموت ما اعجبه له روح جريء، تقول لي انت تعجبني وأحبك، قميصك اليوم حلو وأنت أحلى وأجمل، احضني يا حبيبي بقوة، أعنتك شعر في صدرك، دعني امرغ وجهي فيه، مالك تنظر هكذا، مرّر يديك على وجهي، قبلني بقوة، بجنون... اتعرف يا دكتور لقد صرت مثلها وأكثر، احضنها وأقول لها:

أنا لا يمكن أن أعيش بدونك، كيف حرمتينا كل هذا الوقت، لن افرط فيك بعد الآن، أنت حبيبتي الاولى والأخيرة يا سعيدة... ساءت حالتي يا دكتور، الاحلام تأتيني بالليل وتتمثل لي بالنهار، باختصار انا غير طبيعي... هذه هي مشكلتي، أتراها بسيطة يا دكتور، أحب ان أسافر وأنسى، ان روح سعيدة تسكن هنا وأخاف ان تتلبس بي فأجن، أريد ان ابتعد وكفى، أولئك الانانيون الانتهازيون

الطامعون أصحاب القنوات الخاصة، سيسبقونني والبقاع دائما محدودة، أعدادهم مضخمة أيضا ورسائلهم سريعة لا يقدر عليها أحد، أياد أمينة تمتد الى بعضها البعض، هذه عارفة بأصول اللعبة والأخرى خبيرة بخفة اليد، تلفونات تولول وتزغرد وتهتز في المنازل والمكاتب كأنها في حالة طوارىء: «اطمئن يا صاحبي، لا تشغل بالك، هذا اقل واجب، اعتبره من الآن في الطيارة»...

كل المعطيات التي لدي ترشحني يا دكتور، ثماني سنوات تدريس، خمس تفقدات وعلامتي الصناعية «١٥» يقال بأن اللجنة المختصة تختار الأعداد الاكبر أولا ثم تبدأ بعد ذلك بالتنازل وإذا استوفت طلباتها توقفت..

لا أخفي عليك يا دكتور، المدير ضبطني مع سعيدة، لم يقل شيئا اول مرة لكنه حذرنا بعد ذلك، كانت غلطات كررتها كثيرا، اعترف بذلك وأخجل ازاءها، رغم ذلك تبقى فوق احتمالي وفوق ردي لها، ليس من المعقول ان يجدني عندها كل مرة اثناء الدرس، لكن ليس من الضروري ان يحرض عليّ الادارة، لن اغفر له ذلك... اني خائف يا دكتور، قلبي يحدثني من هذا الجانب، لاشك ان مسألة السيرة والسلوك تؤثر كثيرا في ترشحات الخروج، الادارة يغلب عليها التعتيم، اني لا أفهم ماذا يجري بداخلها بالتحديد، الخوف جائز في كل الحالات، القنوات الخاصة من ناحية والسيرة والسلوك من ناحية اخرى، أملي ضعيف يا دكتور، اغلب الناس يستبيحون كل شيء، المهم عندهم قضاء حوائجهم، الحالات الخاصة لا تعنيهم!.. لماذا متّ يا سعيدة، يا ساقطة، لولاك ما فكرت في السفر مطلقا، لولاك ما استنجدت بأحد ولا علِم مخلوق باسراري، استغفر الله...

آسف يا دكتور، لا أخال الامر يخفى عليك، انت تفهمني ولاشك، أليست سعيدة وثيقة يا دكتور؟ كيف لا تكون سعيدة قناة خاصة وأكثر من ذلك، أية طريقة تساعد على السفر أكثر من هذه يا عالم؟! كلهم يطلبون العمل بالخارج. معهم حق، يريدون جمع المال، العُمْلة الصعبة لا قيمة لها أمام الحالات الانسانية... وأنت يا دكتور، لا أرى لي أحدا أدرى بحالي منك، اني مريض كما ترى، لم يعد لي صبر للبقاء، اني أرى سعيدة في كل مكان، السفر هو حلّي الوحيد، لا شيء غيره يساعدني على النسيان، ماذا ترى يا دكتور، ماذا يمكنك ان تصنع معي؟!..

الطبيب اشفق عليّ ـ هذا ما لاحظته في البداية على الأقل ـ رأيت التأثر يلتمع في عينيه، خيل إليّ انه حزين مثلي أو ربما استمع الى مثل هذه النغمة الحزينة من قبل.. غير مستبعد ان يكون الطبيب عاش قصة حب على هذا النحو، فحكايات الحب تتشابه في البدء والنهاية والتفاصيل وحدها هي التي تختلف... كان ينظر إليّ في حيرة وكنت انتظر ان يفتح لي قلبه، ان يقول لي شيئا، لكن صمته صار يفزعني، كان يبدو في حالة تركيز، الحالة لا تستحق كل هذا على كل حال، هكذا كنت أقول لنفسي.

عندما نطق الطبيب شعرت بحالة تشبه الفرح والنصر معا، قلت يبدو انها فُرجتْ، كل الاطباء هكذا يفكرون في الحالة، ثم يقررون في النهاية، لابد انه سيصف لي دواءا، لا أظن ذلك، دوائي قد حددته بنفسي، لابد أنه فهم القصد...

ـ لا أخفي عليك يا سيدُ «علي» انت مهجور ولاشك، المهجورون امثالك يهربون دائما من وحدتهم، حالتك العصبية والنفسية على غاية من الاهمية، الا انها ليست جديدة عليّ، لو استمعت إلى نصائحي وواظبت على زيارتي تشفى بإذن الله، هذا

هو التشخيص الطبي وما تحتمه عليّ مهنتي كطبيب، اما الأمر الثاني، فللأسف، لأن أية وثيقة طبية لن تكون في صالحك، لو طلبت اجازة مثلا لما ترددت في اعطائها لك، ان حالتك النفسية تتطلب الاستراحة والاستجمام، اما هذه فلا أظن انها مجدية، ستضر بنفسك ولن يسمعك احد، صدقني انا ادرى منك بهذه الامور.

ـ أنت لا تريد مساعدتي يا دكتور كأنك واحد منهم.

ـ لماذا الغضب يا سيد علي؟ لماذا انت يائس الى هذا الحد، كل المعطيات التي تفضلت بذكرها الآن، ترشحك للتدريس بالخارج، اصبر اذن وانتظر، من قال انهم لا يوافقون عليك، لا تفكر بمسألة السيرة والسلوك، فربما لا يولونها أي اهتمام، تمالك نفسك، التشنجات تضر بصحتك وتزيد في اضطراب حالتك وأعصابك، أنا معك ولا أشك في ما تقول، صدقني لو كان الأمر يتوقف على وثيقة لما ترددت في تسليمها لك، أنت تخطىء إذا ظننت بأن وثيقة طبية كهذه تمكنك من الخروج، بالعكس انها خطر عليك، لا تتسرع أرجوك، انظر للأمر بدقة وسترى صحة أقوالي...

كان عليهم ان لا يداروا ولا يخجلوا، قوتهم وتعنتهم في الحقيقة لا يقدر عليهما أحد... انا وكل زملائي نخافهم وترعبنا قراراتهم... ماذا لو أضافوا على ردهم: «... لعدم توفر القنوات اللازمة».. هكذا تصبح الحملة مفيدة وواضحة ولن يكون رد فعلي أقوى مما هو الآن.. فهمت.. التعتيم.. معهم حق... التعتيم هو سيد الحالات الخفية وأداة النجدة القذرة اليومية، ومع ذلك فهو حلّال مشاكلهم الصغرى والكبرى على السواء، ما ألطفه وما أذكاه، لا عنف ولا إراقة دماء، يتدخل دائما بالحسنى، ألف شكر له... الف شكر...

أنا لا ترهقني برودة اعصابهم بقدر ما ترهقني الحالة التي انا فيها... انا متعب وحزين... البقاء لم يعد ينفعني... لا أحد يعرفني غيري، تبّا للأطباء، أنا طبيب نفسي، لابد من السفر... خسرت سعيدة وإلى الابد فما بالك بعمل لا ألقى فيه نفسي... بقي حل واحد.. الاستقالة، نعم الاستقالة وبسرعة... لم يعد لديّ وقت ابدا...

سِيرة ذاتيّة

أحمد الحاجي

لي سيّدان :
الحرف إذا غنّى
وهذا الزّمان
أمّا الحرف فقلبه قلبي
وحزنه حزني
ويجمعنا الإفتتان
أمّا الدهر فيهرب بي حين أغفو
وحين أفيق يعلّمني الهذيان

***

لي قلب وسيّدتان :
قلبي هو قلبي
وتعرفه الأحزان
وسيدتي الأولى كالبحر
ولكن بلا شطآن،
من أجلها ذهب الرّاحلون
ولم يعودوا
فضمّهم في قبره النسيان
وسيّدتي الأخرى لا تملُّ من النّشيد،
تقول إذا قالت
فيصغي الزّمان
ما صوتها ؟
أترنيمة ناي
أم رجع كمان ؟

بها الشّمس والبحر والعصف
وريح الزّعتر والسّنديان
تلهو بالحروف فتهفو
وتكتم شوقها،
لكن إلى متى الكتمان ؟
هي في صوتي وصمتي،
أخذت منّي رؤى الوجدان

***

لي إسم وأمّان :
الإسم يعرفه الرّفاق
ويذكره في غيبتي الخلاّن
وأمّي الصّغرى إمرأة كالنّساء،
تعلّمني الصّبر وحبَّ العصافير
وتطعمني من ثمرة التّحنان،
ولكنّها ذهبت ذات يوم رماديّ حزين
داكن الألوان
وأمّي الكبرى أكبر من حلمي،
تأخذنا في حضنها،
يادفء هذه الأحضان !
وأذكرها حين أشقى بصمتي
فأذكر الأوطان.

من أطفأ الأسئلة

منوّر الملّيتي

حمأ التّكوين
وصلصالة البدء أنت
نفخته الأولى
أنت رياح التواريخ الآتيهْ
خيام الرؤى
أسمّيك تفّاحة اللّه الغاويه
ضلوع اللّغات/ خمائلها
أنت اليوم واللّون
وأنت مفاتيح الوقت/ أنت السّاقيه

* * *

لك الكلمة، فأفتحي نارها
وأسرجي خيلها
لك الشعلة الباقيه
يا مريم، وجهي رماد
وهذا البياض سواد
فكيف يضيئني الظلام
كيف ترتمني القرى
ويشعلني الحمام
كيف تكتبني القصائد المالحة
باعت العرب عيرها
والتّواريخ التي غصّنت، غصّت
لم يبق سوى زبد الفضفضة
طرق مزق
وريحٌ بلا رائحه

* * *

يا مريم هزّي النّوى
فالنّخل أجّر تمره
وأجّل النّحل شهده
والنّاعسون تاهوا في المدى
تفرّقوا فأتّفقوا
وأجتمعوا فأختلفوا
طفي الجمر
وأشتعل الرّمل
ها النّخل أعجاز خاويه
والنّوى تمر
وهذي القرى فحمة بارده

* * *

لا النّخل بلّل صوتي
ولا الطّير شيّعت نعشي
ولا موتي أوقف موتي

* * *

من شقق الفرح المرّ
من مسح الرّسم وأستأصل الجمر
من جعل الشّهر مرّا
وكسرّ الرّوح وأستنزف الشّعله
من أطفأ الأسئله

إحتفال

عماد الشيحاوي

عائد لاحتفالي بكلّ الورود
سأحتضن الكأس
ثمّ أسائل نجما
هل الرّوح قد فارقتني ترى
أم خطاي تسير بلا جهة ؟
لست أعرف
كم يلزم القلب من طعنة
ليتوب،
وكم يلزم العمر من رحلة
ليعود،
وكم يلزم الكلّ من صرخة
ينحني لصداها الملوك

❖❖✻❖❖

عائد لأمرّ على البحر
أسأله عن بلادي،
وأمنية الراحلين من الحلم للقبر
والقادمين من الضوء للضوء،
والهاربين من الماء للنّار
أسأله
أين يمضي ؟
إذا غبت عنه،
وعاد دمي للدّروب الّتي
قد تؤدّي إلى نجمة العاشقين
وأسأله
هل تبقى من العمر
ما يجعل العمر لا ينتهي ؟
هل تبقى من الرّوح
ما يجعل الخطوات تطير
عائد لأقول
لمن يشتهي جسدي
متعب هو
والليل وحده يعرف سرّ الورود

مشروع قراءة لجنس الرواية التونسية من خلال : إشكاليات الرواية لمصطفى الكيلاني

تقديم أحمد الحذيري

صدر عن المؤسّسة الوطنيّة للترجمة والتحقيق والدّراسات : بيت الحكمة ضمن سلسلة [بحوث ودراسات] كتاب الأستاذ مصطفى الكيلاني الذي يحمل عنوان : **إشكاليات الرّواية** والذي يندرج ضمن مشروع ضخم حرصت بيت الحكمة على إنجازه هو : تاريخ الأدب التونسيّ الحديث والمعاصر : (دراسات ومختارات) .

وقد أوكلت (بيت الحكمة) إلى الأستاذ مصطفى الكيلاني مهمّة اختيار نصوص ممثلة للرّواية التونسيّة . وهي مهمّة ليست متيسرة في كلّ المواضع أبرز صعوبتها الأستاذ الكيلاني في مقدّمة مختاراته ، ولكن لعلّنا نطمئنّ لهذا الاختيار لأنّ صاحب هذين العملين : الدّراسة والمختارات قد آمن منذ بدء طريقه «أنّ التّشبث بالجذور أساس التطلّع إلى نقد شمولي» فكان اهتمامه في نطاق إعداد رسالة الكفاءة في البحث بأديب تونسيّ متميّز هو عز الدّين المدني وأهتمّ في نطاق إعداد أطروحة المرحلة الثالثة بإشكاليات الرّواية التونسيّة وأنصرف اهتمامه في نطاق إعداد أطروحة دكتوراه الدّولة إلى الشعر التونسي وإشكالياته . إلاّ أنّ هذا الإهتمام بالأدب التونسيّ دراسة ونقداً لم يمنع الأستاذ الباحث مصطفى الكيلاني من التفتّح على عوالم أرحب في مقالاته وبحوثه المنشورة في الجرائد والمجلاّت التونسيّة والعربيّة عموما منها خاصة : مجلّة الفكر العربي المعاصر ومجلّته الآداب ومجلّة الحياة الثقافية . . .

كتاب الأستاذ الكيلاني : إشكاليات الرّواية الصادر عن بيت الحكمة قرطاج 1990 هو إذن من قبيل الإهتمامات الجوهريّة لصاحبه ، وهو مشروع قراءة أراد به صاحبه إستقراء أهمّ الخصائص المميّزة للجنس الرّوائي التونسي بوضعه ضمن حركة الإبداع الرّوائيّ العربيّ . وقد تبيّن تفرّد هذا الجنس بصفات البحث الدّائم عن أدوات في الكتابة وتشكيل الحدث ، تتمرّد على مسبقات «المدارس» الرّوائيّة الغربيّة وتستفيد منها في آن . ولئن أتّسع مجال «الإشكاليات» ليشمل قراءة أبنيته النّصوص الرّوائيّة وشتّى المدلولات السياسيّة والحضاريّة ، فإنّه مدفوع بالرّغبة المعرفيّة في تحديد أهمّ الإتجاهات الرّوائيّة .

إنّ «الرّواية التقليديّة» و«رواية التحوّل» و«الرّواية الباحثة» مدارات ثلاثة تتمايز وتتماشى آنيّا ، كما تتواصل في حركة تطوّر يُشدّ إلى سيرورة تطوّر المجتمع فتتصدّع التّسميات الدّخيلة «كالرّواية الرّومنسيّة» و«الواقعيّة» و«الرّمزيّة» و«الجديدة» إذ يتعايش بعضها أو كلّها أحيانا في عديد النّصوص .

وتظلّ دراسة الإتجاهات تقريبيّة للتحوّلات العاجلة في تجربة الرّوائيّ الواحد كأنّ ينتقل من التقليد إلى التّجريب ومنه إلى التقليد من جديد أو يؤالف بين مناخات متباعدة .

ولعلّ من أهمّ ما أفضت إليه هذه المحاولة - أو قل مشروع القراءة هذا - إستشراف الآتي ، ذلك أنّ تنوّع التّجارب الإبداعيّة في مجال الكتابة الرّوائيّة التونسيّة علامة على بدء تأسيس حركة إبداعيّة روائيّة في تونس متفرّدة في المساحتين العربيّة والكونيّة ، وقد يترسّخ هذا البناء الجديد في بدايات القرن القادم .

هذا ما أفضى إليه الأستاذ الباحث مصطفى الكيلاني في كتابه الّذي جعل له بعد المدخل العامّ خمسة أبواب وخاتمة وأغناهُ بملحق جمع فيه عناوين البحوث المنجزة في إطار كليّة الآداب بتونس والمتعلّقة بالرّواية التونسيّة إلى سنة 1985 وذكر أسماء القائمين بها والأساتذة المشرفين وتاريخ المناقشة . وأهمّ ما جاء في مدخل الكتاب تنبيه الباحث إلى الخلط بين مفهوم القصّة والرّواية والمسرحيّة ممّا جعل العديد من المحاولات

النقديّة لا تُفضي إلى أستنتاجات ناجعة بنّاءة لذلك رأى صاحب الكتاب أن يعود إلى بعض تعريفات الرّواية ومنها ما يعود إلى القرن السّابع عشر والقرن الثامن عشر، ثم تعرض إلى التعريف السّائد في القرن التاسع عشر وخلص في نهاية المطاف إلى مختلف تعريفات الرّواية في القرن العشرين. فالرّواية هي «سرد حادثة تاريخيّة أي مجموعة أحداث تتعاقب في الزّمن، ولها بداية ونهاية. غير أنّ هذا التعريف منقوص لا يتطرّق إلى عناصر البناء ووظائفها وذلك ما تداركه النّقد الأدبيّ فيما بعد : فركّز الإهتمام في بنية الرّواية ووظيفتها.» (ص 10).

وأمّا الباب الأوّل من الكتاب فقد درس فيه الباحث (نظام السرّد بين أمتداد الفضاء وحركيّة الزّمن) لأنّ الزّمن وتد «يشدّ الرّواية إلى شخصياتها ويحيط بفضاء وقائعها كي يُوهم القارىء بواقعيّتها المطلقة ويلوّنها في أحد إتّجاهاته الثلاثة كأنْ تُصبح دَوَالَّ تكشف عن الماضي والحاضر والمستقبل أو يجمع بين هذه الإتّجاهات في نسق واحد» (ص 39).

وقد جعل صاحب الكتاب لهذا الباب ثلاثة فصول تناول في الفصل الأوّل منها : «النظام التتابعي» وبيّن منذ البدء معنى «التتابع» وقال إنّ هذه الصّفة في السرّد مشتركة بين مختلف العناوين التالية : «بودودة مات» لمحمّد رشاد الحمزاوي و«المنعرج» لمصطفى الفارسي و«التّوت المرّ» لمحمد العروسي المطوي و«يوم من أيّام زمرا» لمحمد صالح الجابري و«الدقلة في عراجينها» للبشير خريّف و«نوافذ الزّمن» لمحمد المختار جنات و«عائشة» للبشير بن سلامة. وتحتوي هذه النّصوص على ما يشبه تاريخا يُروى ومواضيع وشخصيات تُوضع في مجال تطوّري. والرّواية بهذا المفهوم تفصل بين الوظائف المُمثّلة في الرّاوي والشخصيّة والحدث وتحرص على إقامة خطوط تميّز بين هذه العناصر، وتجعل القراءة تستقلّ وظيفيًا عن النصّ ولا تكمله، بل يفترض ذلك تركيبا نصيًّا خاصًّا يميل إلى التبسيط المجرّد الّذي ينظم الأحداث في خطّ مستقيم ويرتّبها عكس ما هي عليه في الواقع المعيش الكثير التعقد والتشعّب».

وتناول الباحث في الفصل الثاني من الباب الأوّل (نظام السرّد الدّائري أو «إستدارة الزّمن» وأختار في هذا المجال «بيت العنكبوت» لمحمّد الهادي بن صالح و«ليلة السنوات العشر» لمحمد صالح الجابري و«دائرة الإختناق» لعمر بن سالم وهي أعمال تتقارب ضمن ما أسماه الباحث بنظام السرّد الدائري - زمنيًا - ذلك أنّ الدائرة تكون علامة تفصح عن واقع مشترك ويقترب النظام الدّائري من الخطّيّ أو التعاقبيّ في مفهوم البداية بل إنّ انطلاقة الأحداث - وإلى حدّ ظهور العقدة متشابهة، ولكن التّمايز يظهر حينما تبرز العقدة وتتفاقم القضايا ولا تسير الأحداث صوب الحلّ بل تغرق الشخصيات في سواد واقع يدمّر الفعل ويخنق الإرادة والرّغبة ويحوّل النصّ إلى إشكالية كبرى فتنبجس آفاقه (ص69).

ودرس الأستاذ الكيلاني في الفصل الثالث من الباب الأوّل (نظام التداخل) فيما أسماه بالرّواية الباحثة وقد وضع تحت هذا العنوان : (حدّث أبو هريرة قال) للمسعدي و(ن) لهشام القروي و(نصيبي من الأفق) لعبد القادر بن الشيخ و(حركات) لمصطفى الفارسي.

لقد حرص كتّاب هذه العناوين على تجاوز مفهوم الزّمن التعاقبيّ بأن غاصُوا في أعماق الذّات وكان لهذا الغوص أقوى الأثر في الكشف عن الدّيمومة. هذا المعنى الّذي يخرج بنا من الحركة الزمنيّة الظاهرة الخاضعة للقياس ويضرب بنا في أعماق زمن مطلق. وبهذا المفهوم يصبح السرّد الرّوائيّ فنّا للتعبير عن الحالات، تلك القوى الكامنة في الذّات الإنسانيّة بعيداً عن وصف الأشكال إذ لا يسقط في الإجمال المبسّط أو تجزيء الأحداث والأفعال لإبراز واقع متأزّم أو إرادة معطّلة، فتُفجّر اللّحظة في عالم الذّات وتتوالدُ الوحدات السرديّة. ولا تنتهي الرّواية لأنّ البياض بعدها وجه آخر من وجوه ذلك الزمن المطلق. وينهدّ الزمن المظهريّ فإذا حركة السرّد تخرج بنا عن القياسات المتعارضة : «الماضي والحاضر والمستقبل». وتتداخل الأزمنة في نظام تختلف صورته من عمل روائي إلى آخر.» (ص82).

وأمّا الباب الثاني فقد خصّصه الباحث للشخصيات الرّوائية بين واقع الذّات والوجود في مدلوله الإجتماعيّ الحضاريّ والإنسانيّ وفيه دَرَسَ، وبالتحديد في الفصل الأوّل نموذج الشخصيّة «المسطّحة» و«النّاميّة»، وفي الفصل الثاني نموذج الشخصيّة المغلقة في إطار نظام السرّد الدّائري وفي الفصل

الثالث ترك الباحث العنوان في شكل سؤال هو : (كيف تبرز الشخصية في الرّواية الباحثة ؟)

يبرز ذلك بعد أكثر من قراءة واحدة لنصوص مثل : [حدّث أبو هريرة قال] و[ونصيبي من الأفق] «فالنصّ لا يقرأ مرّة واحدة لأننا إن فعلنا ذلك حبسنا أنفسنا في ظاهر العبارة وخلطنا - منهجيّا - بين التّحليل والتّأويل فلم نعط كُلاّ منهما حقّه في التكامل والوضوح. . . ولهذا السبب تفطّن العديد من دارسي الأدب المعاصرين إلى أنّ قراءة الأثر جزء من مدلوله العامّ إذ تستلزم اتّباع أسلوب ينزع إلى العلميّة ويفضي إلى فتح مجاهل النصّ وفكّ معمّياته» (أنظر : ميخائيل ريفاتير : الوهم المرجعيّ في : الأدب والواقع). ولئن ركّز ريفاتير الإهتمام في النصّ الشعري فإن ما ذهب إليه من تقنين نسبيّ لأسلوب القراءة يمكن اعتماده مرجعا في دراسته أي عمل إبداعي. . . إنّ قراءة النصّ الرّوائي الحافل بالألغاز الغارق في التّعتيم والغرابة قراءتان : الأولى عموديّة تتبع الظاهر أي تخترق النصّ من أعلاه إلى أسفله، وفي هذه القراءة يبرز «الجسد النصي» مجموعة أصوات وتراكيب وأحداث وشخصيات وزمان وأفكار وأحاسيس ومشاعر ورغبات وأهواء وميول وعقد تتواتر في مسار هو مظهر النصّ الإجمالي. أمّا القراءة الثانية فهي «صميميّة» لأنها تتجاوز قوانين الفضاء الروائيّ المكشوف العادي ومفهوم الزمان إلى مكان وزمان غائمين مطلقين يستدعيان الكشف والإنارة. فمن المدلول الأوّل ينتقل فكر القارىء الباحث إلى «مدلول المدلول». . . إنها التّدمير أو التفكيك لإعادة البناء. . . (ص 163).

وأمّا الباب الثالث من الكتاب فقد تتبّع فيه الباحث الروايات التونسيّة من زاويتي التقليد والتجديد وخصّص الفصل الأوّل من هذا الباب للرّواية التقليدية وحدود الإبداع وبينّ فيه بالوضوح الكافي أنّ التقليد لا يعني نفي القيمة الإبداعيّة تماما عن مجموع العناوين الأولى إذ نرى في هذه الأعمال مواطن ابتكار عديدة ولكنّها جزئيّة لا تؤثر في نسق النّظام التركيبي وإنّ المجموعتين الثانية والثالثة لم تتخلّصا من التقليد في العديد من المواطن بالرّغم من النّزوع إلى تهديم البنية التقليديّة وتأسيس بنية جديدة. . . ولم تكن الرّواية التقليدية - عموما - موحّدة في المطلق بل إنّ وحدتها الموقعيّة مشروطة بأختلافات تصل أحيانا إلى درجة التضاد، ولكنّه تضادّ في أجزاء، أمّا الجوهر فيبدو أنّه عنصر مجمّع وقاسم مشترك. . . (ص 185)

وأمّا رواية التحوّل التي خصّص لها الباحث الفصل الثاني من الباب الثالث فقد تنزّلت - في نظره - في مرحلة تاريخيّة متوتّرة كان لها الأثر العميق في ذوات المبدعين. فلئن أعطت الخمسينات والمنتصف الأوّل من الستّينات روائيين يدعمون حضور السلطة الحاكمة ويَتَبَهْرُونَ للتغيرات الكثيرة التي شهدتها التركيبة الإجتماعية فإنّ أواخر الستينات والسبعينات قد أفرزت واقعا مضطربا إنعكس في الذّات المبدعة فتفاقمت متناقضاتها وتضخّم قلقها وعصفت بها آلام عديدة. . . (ص 193)

وتنفرد «الرّواية الباحثة» التي خصّص لها صاحب الكتاب الفصل الثالث من الباب الثالث - تنفرد عن «الرّواية التقليديّة» و«رواية التحوّل» بسمات عديدة هي العالم الرّوائيّ الذي لا يزال بصدد التشكّل، وقد دفع بالتجربة الإبداعيّة خارج حدود التردّد وتجرّأ على تدمير العناصر المكوّنة وإعادة البناء بمفهوم وظيفيّ مُغاير. فأدرك مبدعوه أنّ تحقيق الهويّة يقتضي أستكناه الوجود الحضاري والرّجوع إلى التّراث بتصوّر إبداعيّ. وتفطّن كتّاب الثمانينات بالخصوص إلى أنّ الوقت قد حان للتخلّص - فكريّا وأدبيّا - من قيود المركزيّة الغربيّة. ولعلّ الرّواية في أمريكا اللاّتينيّة خاصّة وما بلغته من نضج فنّي وعمق في الرّؤية الإنسانيّة خارج حدود تلك المركزيّة هو أحسن مثال لإمكان التأسيس خارج مدار الجاذبية الغربيّة. فإذا كان الغرب بصدد مراجعة فلسفته العدميّة يبحث عن المعنى في جذور النّهضة الأولى دون التردّي في الفكر الدّيني الكنسيّ من جديد، فإنّ المثقفين في عديد البلدان من «العالم الثالث» أخذوا ينفصلون بنيويا عن المدار الأوّل ويفتحون الأبواب إلى الدّاخل ويفتّشون في مخزون الذّاكرة الجماعيّة وفي ألياف الحاضر عن مراجع أصوليّة تُدمّرُ الكائن الموروث وتُعيد البناء على أسس تحرّريّة. فما عادت الرّواية الفرنسيّة على سبيل المثال المرجع الأوّل والأخير في كتابة الرّواية التونسيّة، بل إنّ هذه الرّواية تشهد مرحلة عصيبة بشهادة نقادها ولا يُمكن أن

تُعْتَمَدَ مثالاً يقتدى به. (ص 199).

وبعد هذه الأبواب الثلاثة الكبرى التي تمثّل معظم ما جاء في كتاب [إشكاليات الرّواية التونسيّة] أراد الباحث في بابين قصيرين ـ كانا على درجة من الأهميّة رغم هذا القصر ـ أنْ يتبينّ حدود مواكبة الرّواية التونسيّة لمسيرة المجتمع التونسي وذلك في الباب الرّابع الّذي جعل له العنوان التالي : الرّواية التونسيّة والتّاريخ، وكان الباب الخامس بعنوان : (بين الواقع والتّجريد وإشكالية الهويّة)

وأهمّ ما جاء في الباب الرّابع قول الأستاذ مصطفى الكيلاني : «ومهما حاولت الرّواية التونسيّة في كلّ المراحل أن تكون قريبة من مسار المجتمع التاريخي فإنّها لم تكن في طليعة الحادثة التّاريخيّة ترصّدها وتفصح عن آفاقها بل أكتفت بتغطيتها عن طريق الوصف أو التفاعل الذّاتي لا تتنبّأ لها بل تقتصر على إعادة صياغتها باللّغة. ولا يُفسَّرُ هذا الواقع فحسب بمعوّقات الطّباعة والنشر والمراقبة بل وكذلك بسوقف المبدع الّذي قَلّمَا يُغامر ويتحاشى التّعبير عن آراء مُحْرِجة في مدار السياسة أو الدّين ممّا يجعل واقع الفكر التّونسيّ والعربيّ المعاصر لا يختلف هيكليّا ووظيفيّا عمّا كان عليه في القرون الماضية، يهادن السلطة في أغلب الأحيان ويغرق في الرّمز حدّ الإلغاز ويندفع في مجال التّلاعب الفنّي، ينمّق الألفاظ ويُذعن لتداعي الصّور بتخيرّ الكلمات وبجمعها في سياقات مدهشة فيبهر القارئ ولا يبلّغ من الأفكار إلاّ قليلها، وتختفي بنية النصّ المفككة وراء الغرابة المقصودة» (ص210).

وأمّا الباب الّذي جعل له صاحب الدّراسة من العناوين : (بين الواقع والتجريد وإشكالية السهُويّة) فقد توصّل فيه إلى نتائج هامّة، أهمّها جاء في قوله : « إنّ المغامرة ـ لاشكّ ـ أهمّ ميزة للرّواية التونسيّة، ارتبطت بالأعمال الأولى وتواصل حضورها المشرّف إلى اليوم... وقد كان تحقيق الهويّة الفنيّة والفكريّة أهمّ منطلق لتأسيس هذا النّمط أراد به باعثوه أن يوقظوا الهمم فتولدت الرّواية التّونسيّة والعربيّة عامّة في مرحلة تاريخيّة طُرحت فيها المسألة الحضاريّة بحدّة ولم تفارق إشكاليّة الهويّة الرّواية التّونسيّة على أمتداد مسارها الإبداعيّ، برزت بأساليب مختلفة في مجمل الأعمال تقريبا، ونذكر خاصّة أربع روايات هي محطّات كبرى : «حدّث أبو هريرة قال...» و«الدّقلة في عراجينها» و«نصيبي من الأفق» و«حركات».

ولا نُبالغ إن نزّلناها موقعا هامّا في الأدب الرّوائيّ العربيّ لما تحمله من صفات اختراع تنضاف إلى أعمال نجيب محفوظ وحنّامينه وجمال الغيطاني وعبد الرّحمان منيف وإميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم... وتمهّد لميلاد رواية عربيّة الصّفات عالميّة الأبعاد. (ص 215).

وتلت هذه الأبواب الخمسة خاتمة سريعة نسبيّا لم تتجاوز الصفحة وبعض الصفحة، هي أقرب إلى كلمة ختام منها إلى خاتمة يجمع فيها الباحث في غير ما تكرار أهمّ ما توصّل إليه من النتائج : وهو ما لم يغب عن صاحب كتاب «إشكاليات الرّواية التونسيّة» إذ قال مُوصلاً : «والرّواية التونسيّة ـ كما أوضحنا عند تحليل النّصوص ـ تواجه قضايا عديدة منها ما ينبع من وجودها الذّاتي ومنها الوافد عليها من خارج الحدود النصيّة، فهي كذات مُبدعها تضطرب في مجال تناقضات كثيرة وتبحث لها عن وجهَة في عديد السّبل. وتراها تنزع إلى تحقيق هويّتها في العالم الجديد، ولكن الأفق بعيد، والرّؤية متعسرّة والوجود الآخر أمل يحلم به المبدع ووجع ماثل في الأثر بأستمرار يشتدّ أحيانا ويخفت أخرى ولا ينقضي... فبديهيّ أن يتوزّع مجمل النّصوص في أتجاهات ثلاثة كبرى نسبيّة تتركز في العناوين ولا ترتبط في كلّ الحالات بأسماء مُبدعيها ذلك أنّ بعض هؤلاء لا يَنْحبِسُونَ في رؤية واحدة وينتقلون في مسار التّجربة من موقع إلى آخر» (ص 229).

العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته

تأليف : محمد عابد الجابري
عرض : محمد نجيب بوطالب

يندرج هذا الكتاب ضمن مشروع متكامل للمفكر محمد عابد الجابري، حيث يكوّن الجزء الثالث من ثلاثية «نقد العقل العربي» . وكان الجزءان الأولان منها قد صدرا عن مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت، الأول «تكوين العقل العربي»، والثاني «بنية العقل العربي» . أما الكتاب الصادر أخيرا بالمغرب عن المركز الثقافي العربي (1990) فيتضمن 416 صفحة، ويتكون من مدخل منهجي وقسمين أولها يتناول المحددات وثانيها يتناول التجليات .

هذا الكتاب، رغم امتداد صفحاته وتعقد الأحداث والموضوعات التي يتناولها، فهو يمثل اطلالة معمقة في التاريخ السياسي العربي بمنطق غير معهود . إنه يمثل إحدى أهم القراءات النقدية للتاريخ السياسي العربي في أبعاده الفكرية والعملية . ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنه يعبر عن طموح معرفي منهجي وتنظيري كبير تجاه أحداث متلاحقة، متراكمة ظلت تبحث عن سياق يؤلف بينها كما حدثت في الواقع . إن استجلاء الجابري، في هذا الكتاب لآليات الفكر والفعل السياسيين في تاريخ العرب الوسيط، له من الأهمية ما يجعلنا نعتبره بداية حقيقية لما ظل يؤجل منذ عقود طويلة رغم إنتظام المادة التاريخية ووفرتها، فضلا عن التطور الحاصل في تقنيات البحث وأدواته .

ولابد للمتابع لأعمال المفكرين العرب في السنوات القليلة هذه، من أن يلاحظ أنه ليس من الصدفة تجمع ثلاثة كتب، على حد علمنا، في أقل من سنتين تتناول جميعها قضايا العقل العربي بدءا من محدداته وأدواته مرورا بعوائقه وصولا إلى تجلياته وفاعلياته في المستويين المحلي والعالمي . فقد صدر كتاب «إغتيال العقل» لبرهان غليون، وفي تونس صدر «في سجن العقل» للمنصف المرزوقي، وتلاهما هذا الكتاب للجابري . فهل هي بداية عودة الوعي للعقلانية العربية . . . ؟

والمطالع للكتاب يخرج بأنطباع عام هو ضيق الحدود والحواجز بين مختلف العلوم الإجتماعية وكذا الإنسانية، فأنت تجد نفسك أمام مؤرخ متمكن من الأحداث والحقب والمراحل المتعلقة بتاريخ المنطقة، وأن التخصص في الفلسفة العربية الإسلامية ليس هو مجرد معرفة بالأفكار والإتجاهات والملل والنحل ونشأة علم الكلام وتأثير الفلسفات فيه . بل يتعدى ذلك إلى الغوص في تتبع الأحداث والحركات الإجتماعية والسياسية والإقتصادية . وهذا ما مكن الجابري من التغلب على عوائق التصنيف والتحقيب والتنظير . إنه ينقلك، دون قفز أو إرباك، على درجات سلم تاريخي متماسك، ويصعد بك عليه عدة مرات متابعا إحدى المحددات أو إحدى التجليات . فلا يغرقك في حدثية التاريخ ولا يرهقك في تجريدية الأفكار . إنه يتابع الوقائع الفاعلة في تاريخ المجتمع العربي الإسلامي منذ تكونه، متابعة متزنة تجمع، في رؤية نقدية وجدلية بين مختلف فعاليات التاريخ السياسي . مستندا إلى مرجعية

وثائقية تاريخية دسمة، ومنهجية تستفيد من آخر مستجدات العلوم الإنسانية والسياسية معتمدا الربط بين الفكر والواقع الإجتماعي .

ونحن نرى أن الفكر السياسي العربي اليوم يشكو من ضبابية في علاقته بتاريخيته يشهد عليها التأزم في الإتفاق على رسم لوحة متماسكة للتطور الفكري السياسي في المنطقة . والأعمال المتجهة نحو محو تلك الضبابية قليلة أو متعثرة، لأن السياسة لا تزال محكومة بالتواطؤ والتلفيق وتغليب الإيديولوجيا، حتى المتعاملين مع السياسة من خارج مسرحها أي من موقع البحث العلمي، إرتهنوا إلى حكم تلك المواقف، ولم يفلت من عقالها غير القليل النادر هنا وهناك . فالكثير من الظواهر في المجتمع العربي المعاصر يبحث عن تحليل وتفسير، ولم تستطع التفسيرات (العصروية) أن تجيب جوابا مقنعا .

وعلى كل حال، هناك إتجاه بدأ يتكون باحثا عن جذور الظواهر في تاريخها مستنبطا أصول تحكم الميكانزمات الحقيقية لتلك الظواهر والبنى الموسومة بـ «التقليدية» ولم يعد مقنعا ذلك التفسير السطحي المستند إلى التفككات السطحية التي أصابت تلك البنى عبر إجراءات التحديث .

يتموضع عمل الجابري في هذا الإتجاه الجديد بجدارة، لأنه يتخطى الإشارة والتلميح إلى العلاقة السببية التواصلية بين الواقع ـ والعقل هنا ـ العربي في وقته الغابر وبين وقته الراهن . إنه يفسر تلك العلاقة في ضوء تحديد ملامح قاعدتها ومكوناتنا «ثوابتها» الأساسية . وليس رسم لوحة متكاملة لآليات التحكم في العقل السياسي العربي على أمتداد حوالي أربعة قرون بالأمر الهين على باحث بمفرده (في ظل غياب البحث المجموعاتي المهم) لوحة تختزل التفاصيل وتبرز جوهر حركية المجتمع ودولته . وقد أستخدم الباحث إجراء «الوصل والفصل» منهجا لملاءمة الأحداث وتطوراتها وما رافقها من أفكار وعقائد .

لكن المتابع لوطأة اليومي المشدود إلى واقع سياسي ساخن، يتطلع إلى موقف العلماء المعاصرين أبناء المجتمع، وتحليلهم للكيفية التي تتمركز بها الدولة، كيفية إتخاذ القرارات وتنفيذ الخطط، كيفية اغتصاب الشرعية من قبل الفئة أو الطبقة السياسية .

إننا هنا كعلماء إجتماع، لا نجد ما يشفي غليلنا، حتى في هذا الكتاب الذي يذكر في مقدمته أن موضوع هذا الجزء هو «عقل الواقع العربي»، ونقصد به محددات الممارسة السياسية وتجلياتها في الحضارة العربية الإسلامية وأمتداداتها إلى اليوم. . . . فبالرغم من أهمية تحديد التجليات والمحددات للعقل السياسي العربي كما بينا، فإن «الإمتدادات» لها أهمية كبيرة في حياتنا السياسية المعاصرة .

لعل الجابري يلتزم بحدود موضوعه ومهمته، التاريخ للعقل السياسي الفاعل من مراحل النشأة إلى مراحل النضج، ويترك البقية لعلماء الإجتماع وعلماء السياسة الأقربين إلى قضايا المعاش واليومي والتخطيط للمستقبل !

على كل حال «إمتدادات اليوم» لا يفي بها الكتاب إلا لماما، ولعل أعمالا أخرى للجابري كانت أقرب إلى ملامسة الواقع المعاصر والإندماج فيه، مثل مقالته «ما تبقى من الخلدونية»، وكتابه «العصبية والدولة» . والفكرة المحورية في الكتاب أن اللاشعور السياسي العربي حكمته ثلاثية تاريخية هي : «القبيلة»، «الغنيمة»، «العقيدة» . ويشير المؤلف أن تلك المحددات لا تزال تضع بصماتها في الفعل السياسي الحديث بشكل أو بآخر «إن رؤية الحاضر بوضوح تتوقف على توافر رؤية أوضح للماضي، إن حاضرنا رغم كل مظاهر التجديد والحداثة إمتداد لماضينا . إن

ماضينا ماثل في حاضرنا أكثر من أي شيء آخر» (ص 41) .

ويمكن أن نعتبر أن تلك المحددات الإجتماعية السياسية للعقل العربي تكمل العمل السابق المتعلق بالمحددات المعرفية وهي : البيان والعرفان والبرهان، ولكن العقل السياسي كممارسة وكايديولوجيا، إنما يجد مرجعيته في المخيال الإجتماعي وليس في النظام المعرفي . فالنظام المعرفي ومحدداته مهم أيضا، ولكن أهميته تأتي في مستوى آخر من تناول الموضوع . وقد أشار المؤلف إلى أن الفصل هنا منهجي إجرائي «فذلك لا يعني أن هناك إنفصالا تاما بين العقل السياسي والنظام المعرفي» (ص 13) .

وفي أستخدامه لمفهوم «المجال السياسي» عند عالم الإجتماع الفرنسي برتراند بادي يقدم الجابري إجابة عن تساؤل هذا الباحث : لماذا لم تتطور الدولة العربية الإسلامية خلال القرون الوسطى إلى دولة حديثة على غرار الدول الأوروبية ؟ ولماذا فشلت محاولات النخب العصرية في المنطقة في نقل «الحداثة السياسية» إلى بلدانها ؟

يقدم الجابري عاملين إثنين ساهما في الحفاظ على الوضعية التقليدية، هما دور العامل الخارجي (الحروب التي أستهدفت المنطقة والإستعمار) من جهة ودور العامل الداخلي البنيوي الذي يعاد فيه إنتاج محددات العقل السياسي العربي التي تتفاعل مع بعضها البعض لتنتج وضعية متواترة تجسدها : القبيلة، الغنيمة، العقيدة . وهي المحددات التي يقترحها الجابري كوسائط لقراءة التاريخ السياسي العربي، من جهة أخرى .

فـ«القبيلة» تتضمن مفاهيم القرابة والعصبية المؤثرة في السلوك الإجتماعي والسياسي . و«الغنيمة» بما تمثله من إقتصاديات قائمة على الخراج، أي على علاقات ريعية ولا على علاقات إنتاجية . وهذه العلاقات الإقتصادية قائمة على التغلب . أما «العقيدة» فالمقصود بها نظام التمذهب في منطق الجماعة، بالإستناد إلى رموز مخيالية تؤسس الإعتقاد والإيمان . فالإيديولوجيا هنا تلعب دورا أساسيا في تشكل الجماعة بقدرتها على تأطير الأفراد والجماعات وتحريكهم .

ويأتي التفصيل في القسم الأول من الكتاب «المحددات» الذي ينقسم إلى قسمين الأول يتابع الثلاث محددات من نشأة الدعوة المحمدية إلى بناء الدولة الإسلامية . والثاني يتابع عمليات الردة والفتنة، وكيفية إستجابة الدولة الناشئة لتلك التحديات . نلاحظ أن المحددات تبقى، ولكنها تتموضع في أولويات بحسب الظروف المستجدة .

في البداية إحتلت «العقيدة» الصدارة، فالجماعة الناشئة جماعة روحية، والدعوة الإسلامية لعبت دورا في تشكيل المخيال الإجتماعي السياسي في الجزيرة العربية، وتم التركيز آنذاك على التشبع بالعقيدة . على تلك الأسس تشكل وعي الجماعة، ولكن القرابة بقيت معتبرة في تحقيق العقيدة، لعلها وظفت، حتى معالجة قضية خلافة الرسول تمت بمنطق «القبيلة» رغم محاولة الصحابة معالجتها بأعتبار رأي الأغلبية . وكذلك الشأن في تتالي تعيين الخلفاء الراشدين .

أما محدد «القبيلة» فقد أوضح الكتاب أهمية التحالفات القبلية وقوة شبكة العلاقات القبلية والجوارية، ورسم أسس التضامن (الآلي حسب مصطلح دوركهايم) والأسس الإيديولوجية للبناء القبلي وصيغ تلاؤمها مع «العقيدة»، ((فالقبيلة ليست في النهاية إلا الإطار الإجتماعي الذي بواسطته يتم كسب «الغنيمة» والدفاع عنها، وبالتالي فالغنيمة والدفاع عنها، وبالتالي فالغنيمة هي التي تحكم ...»

(102) . وتتميز إيديولوجيا «القبيلة» بأنها جبرية كما «العقيدة»، ويفسر الجابري بالأدلة عمليات القهر الإجتماعي وذوبان الأفراد، كما هو الشأن في ظاهرة الثأر .

أما مكانة «الغنيمة» في تحول الدعوة إلى الدولة فتظهر في الإهتمام بالإقتصاد إقتصاد الجماعة، في الإجراءات المتعلقة بمقاومة الخصوم وتنظيم الصفوف. وقد كان ذلك حاضرا في مختلف المراحل، في بناء الأحلاف وأثناء الفتوحات والغزوات، ومن هنا لعب الفيء والخراج والزكاة والأتاوات والعطاءات والإقطاعات دورا مهما في حياة الدولة الناشئة، في الحياة السياسية . لقد تطلب بناء الدولة توفر الجند والمال، فالدعوة المحمدية تحولت إلى دولة «يوم غدا في إمكانها تجنيد الرجال والحصول على المال، وكان ذلك بعد الهجرة إلى المدينة . . .» (177) . غير أن هذه المحددات الثلاث متفاعلة أبدا، فالغنيمة توزع بحسب القرابة، ويتم ترتيب الناس حسب درجة قرابتهم من الرسول وسابقيتهم في الإسلام .

وهكذا يتابع الكتاب رصد «المحددات» في العقل السياسي عبر مختلف مراحل بناء الدولة والمجتمع، وصولا إلى بناء الدولة المركزية ودولة الملك السياسي . ويتعلق الأمر هنا بالإنتقال من دولة القبيلة إلى دولة «الطاغية المستنير» أو «المستبد العادل» دولة لا تتحدد فيها الممارسة السياسية بالمحددات الثلاث بصورة مباشرة كما في المراحل السابقة . فمع الدولة الأموية مورس الملك بتوسط السياسة . لقد بقيت «القبيلة» تمارس فعلها كإطار إجتماعي وبقيت «الغنيمة» محددا حاسما في الحياة السياسية والإقتصادية، كما بقيت «العقيدة» تمارس دور الغطاء الإيديولوجي (252) . وقد تجسد هذا التحول في خلق مجال سياسي جديد جاء نتيجة قرار إتخذه معاوية (الفصل في القمة بين «الأمراء» و«العلماء»، وإضفاء روح «اللبرالية» والتنفيس على المعارضين في السياسة والفكر والعقيدة. وهذا «التنفيس الأموي» كان ضروريا «لتحييد النخبة الدينية والفكرية حتى لا تنخرط في الثورة الدائمة التي أشعلها الخوارج» (259) .

ويستمر تطور المجال السياسي بما يؤدي إلى سقوط الدولة الأموية بتأزم «القبيلة» و«الغنيمة» (أمام الإمتداد الإداري والديمغرافي) وأختراق «العقيدة» بإديولوجيا مضادة للجبر بدءا من الحركة التنويرية التي قام بها «المتكلمون الأوائل» وتطور «ميثيولوجيا الإمامة» وفكر «الإعتزال» .

أما في العصر العباسي فقد حصل التعالي بالسياسة بعد أن كان حقل التفكير محاصرا بإديولوجيات ثلاث لاعقلية : الجبر الأموي والتفكير الخارجي وميثيولوجيا الإمامة الشيعية (332) . ومن هنا برز الدور الذي لعبه من سمتهم كتب الملل والنحل بـ «القدرية» و«الجهمية» و«المعتزلة» في تطوير الفكر السياسي والديني في العصر الأموي، «فكانوا بذلك رجال تنوير حقيقيين» (ص350) . وهؤلاء هم جزء مهم من «أنتلجنسيا» الثورة العباسية الذين مهدوا لها حينما عملوا على أختراق «القبيلة» بأستقطاب الناس في فرق وأحزاب .

وبعدما يقدم لنا نماذج من هؤلاء المثقفين ومؤلفاتهم يبين المؤلف التحول الجديد (العباسي) الحاصل من ألتحام العناصر البشرية والسياسية والفكرية المختلفة المكونة لنسيج جديد قامت عليه «الثورة العباسية» . ولذلك فهو يستخدم مفهوم «الكتلة التاريخية» فهو يعتبره مصطلحا له من القدرة التعبيرية ما يستوعب حركة الثورة العباسية بما يعبر عن إنقلاب تاريخي في الدولة والمجتمع .

هذا النموذج الجديد تكونه بنيتان :الأولى «سطحية» يلعب فيها تقسيم المجتمع إلى «خاصة» و«عامة» دلالات جديدة حيث أصبح لها هنا دلالة سياسية إجتماعية تعبر عن منزلتين إجتماعيتين متميزتين. والثانية عميقة ومحكومة بالمحددات الثلاث المتناوبة على التحديد النهائي حسب الظروف . ويبرز في هذه الدولة الدور الذي لعبه التشريع للمركزية لـ «دولة الخليفة» التي يراد منها أن تحل محل «دولة القبيلة»، قبل عودة المكبوت ليحتل البنية السطحية للهرم الإجتماعي (عودة القبيلة في الدولة السلطانية المستندة إلى الخلافة الإسمية) .

ويصل الباحث إلى نتائج مهمة مثل تأكيده أن العقل السياسي العربي مسكون ببنية المماثلة بين الإله والأمير . ومثل تأكيده أن لا وجود في التجربة ولا في النصوص لنظرية إسلامية في الحكم، كما يدعي البعض، فليس الأمر سوى إسقاطات لطموحات، بينما المسألة متروكة للإجتهاد، و«قد حمل الماوردي في الأحكام السلطانية أكثر مما يحتمل» (386) . ويفتح المؤلف آفاق البحث في العقل السياسي العربي معتبرا أن البداية صعبة «إن الكلام في العقل السياسي العربي لما يبدأ بعد» (الخاتمة) . فالكلام في هذا العقل لم يفك عقاله بعد . والعمل على إعادة بناء المراحل الأولى من تاريخ تكون العقل السياسي في الحضارة العربية الإسلامية أمر مهم بما يستلزم إستيعاب وجوه المجال السياسي المختلفة، مجال الصراعات والتأزمات والتطورات وكل التفاعلات والسياقات . لقد تابع الجابري عملية تكون العقل العربي السياسي عبر سيرورة تشكل السلطة : من الدعوة إلى الدولة، من دولة النبوة إلى دولة الخلافة وصولا إلى دولة الملك فالدولة السلطانية، مستخدما مصطلح هيجل في فيمينولوجيا الروح (تاريخ ظهور العقل) وتطوره عبر مراحل هي : الوعي الذاتي والوعي الموضوعي والوعي المطلق .

أما بعد ذلك «فقد بقي هذا المسار يكرر نفسه في العالم العربي مع اختلافات جزئية . . .» (395) .

وفي خاتمة هذا العرض نود الإشارة بالمناقشة إلى نقطة مهمة كان البحث أسقطها في نهايته لضرورات فنية، لكنها غير مبررة حسب رأينا .

فرغم إشارته إلى وجود محاولات معارضة ومضادة (في العصر العباسي) سواء منها العملية (كالثورات والحركات الإجتماعية) أم النظرية (الفلسفية والفقهية) فإن الجابري إعتبرها خارجة عن المسار العام «لقد سكتنا عنها لأنها بقيت مقصوعة معزولة أو هامشية، وبالتالي لم يكن لها حضور حقيقي في عملية تكوين العقل السياسي العربي . . .» (395) .

لا نعتقد أن هذه المبررات كافية لاستبعاد فعاليات تاريخية فاعلة، فنحن لا نجد تفسيرا للسبب الذي جعل الباحث يعطي أهمية للحركات (التنويرية) التي نشأت على هامش المجتمع الأموي ولا يعطيه لمثيلاتها في العصر العباسي والحال أن البحث في العقل السياسي لا يعترف بحدود الإعتراف الرسمي والنشاط العلني كمؤشرات كافية لتحديد المجال السياسي المدروس . وإذا ما أعتبرنا مع الجابري أن «الثورة العباسية» حققت إنقلابا مجتمعيا، فليس من الجائز السكوت عن فعاليات المعارضات التي صاحبت تكون هذه «الكتلة التاريخية» بل التي شاركت في فعالياتها .

يمكن هنا الحديث عن المجتمع «المدني» العباسي، ذلك الذي حقق كثيرا من التوازن المجتمعي والسياسي(في العصر العباسي الثاني بالأخص)، فليس من السهل إنكار الدور الذي لعبته تحركات «الشطار والعيارين» في الدفاع عن المدن، وتنظيم الحرف والأسواق وتوزيع الثروة والحد من الفوارق

الإجتماعية، وقد رأى بعض الباحثين المعاصرين تأثير تلك التحركات في العصور اللاحقة في حركات «الأحداث» و«الفتوة».

وبنفس مستوى التأثير في الحياة السياسية وفي العقل السياسي العام لعبت حركة القرامطة دورا هدد دولة العباسيين المركزية حينما أسسوا دولتهم وأقاموا تجربة «نظام الألفة» وأستيلائهم على «الحجر الأسود»، متحدين «الدولة السلطانية» مهددين لشرعيتها الدينية. ومعلوم أن هذه الأحداث السياسية ـ الإجتماعية كانت موازية لتنظيرات قادة هذه الحركات و«زعمائها». ومما زاد من حضورها في المجال السياسي النظري والعلمي أنها جميعا، بما في ذلك حركة الزنج، كانت تتحرك في نفس الثوب الذي تصنعه المحددات الثلاث ولكن بمنظورات خصوصية. ففي مستوى محدد «العقيدة» نعرف أن القرامطة مثلا ظلوا يتحركون في مجال التصور الشيعي الإسماعيلي (الإمامي المتطور) وأن قائد «الزنج» كان يدعي النسب العلوي، وأن ثورات العامة في المدن كانت في كثير من الأحيان ترفع شعار المهدي المنتظر، رمز إحلال العدالة ومقاومة ما ملأ الأرض (المجتمع) من جور السلاطين.

من هنا فنحن لا نساير عملية إلغاء دور «المجتمع المعارض» معارضة شعبية أو «هامشية» بما أختزنه من مكبوتات وبما يتفاعل في جوهره من ممنوعات إستطاعت الظهور في فترات وفي مواقع أخرى. ومتى كانت تحليلات المؤرخين القدامى، وما أنبنى عليها من «مسلمات» موضوعية إلى الدرجة التي نريد أن لا تكون متحيزة للدولة السلطانية؟. إن إبراز هذا الدور التاريخي الذي لا نزال نشهد آثاره عبر الوثائق المستجدة أو عبر الممارسات التي تظهر في اللاشعور السياسي، هو إبراز يحقق المطلب الذي وضعه الجابري بحق «الوعي بأصول الإستبداد ومرتكزاته وبضرورة الديمقراطية» (396). هذا ما نعتقد أن له أهمية تكمل العمل المنشود. ويختم الجابري الخاتمة بطرح مهمات عملية تجاه هذا الواقع المستمر وهي:

1 ـ تحويل «القبيلة» في مجتمعنا إلى لاقبيلة، إلى تنظيم مدني سياسي إجتماعي.

2 ـ تحويل «الغنيمة» إلى إقتصاد ضريبة بتحويل الإقتصاد الريفي إلى إقتصاد إنتاجي.

3 ـ تحويل «العقيدة» إلى مجرد رأي، ومقاومة التفكير المذهبي والطائفي المتعصب بفسح المجال لحرية التفكير والمغايرة وحق الإختلاف.

إن الجابري تجرأ على اقتحام موضوع شائك وخطير، وحاول بالعلم تخليصه من كثير من التعقيد والتعالي. ونجاح العمل يقاس بقدرة فاعله على إجلاء القضايا وتنظيم الأفكار وإثارة النقاش الذي ما يزال طي الإرجاء أو التسطيح. ونتمنى أن لا نكون قد خرجنا عن قصد الكتاب إلا بالسهو والنية الحسنة، وقد حاولنا أن نقلل من ذلك قدر المستطاع.

ندوة فكرية على هامش المهرجان الدولي للفيلم التاريخي والاسطوري بجربة:

إعداد : خيرة الشيباني

● **الفيلم التاريخي بين وثيقة المؤرخ وذاتية الفنان.**
● **السينمائي هو صانع صور ورؤيته الفنية تشكل حدثا في التاريخ .**
● **التحولات التاريخية تفرض نفسها على السينما كما تفرض تحولات السرد والتقنية السينمائية.**

○ للمرة الثانية احتضنت جزيرة جربة ـ التي اوقعت أوليس في حبال سحرها فحط بها الترحال مهرجان الفيلم الأسطوري والتاريخي الذي اختار التفرد والتميز بأن يهتم بالسينما ذات العلاقة الوطيدة بالتاريخ والأسطورة.

الدورة الثانية انعقدت بين 22 و 25 أوت وحضرها عدد كبير من المهتمين بالسينما نقادا ومخرجين وممثلين من تونس ومصر والسودان وليبيا وفرنسا تابعوا عروض المهرجان، وأثروا بحضورهم ندوة المهرجان التي اختارت أن تطرح الاشكالية التالية: هل يمكن للسينمائي أن يكون مؤرخا. نذكر من بعض المهتمين الذين حضروا الندوة المخرج الفرنسي رونيه فوتية والناقد الفرنسي ايف تورا فال وكلود دوتي (ناقد فرنسي) وريمون لوفافر (كاتب ورئيس المهرجان الدولي لمهرجان الشباب) والمخرج يوسف شاهين والدكتور حسين عبد القادر (مصر) وحسن خوجة (مخرج سوداني) والطاهر الشيخاوي رئيس الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي، ومراد عزام رئيس جمعية السينمائيين الهواة، وإلهام بن ميلاد (مخرجة هاوية) والكاتب المعروف طاهر قيقة، والمخرجان الطيب الوحيشي وعلي العبيدي، والناقد عبد الكريم قابوس، والمخرج التلفزي هشام الجربي. وقد أدار أعمال الندوة الأستاذ الجامعي والناقد كمال بن وناس.

[من التاريخ الوسيط
إلى الحدث الراهن]

المهرجان افتتحه وزير السياحة السيد محمد جغام الذي ربط بين التنمية السياحية والتنمية الثقافية وأكد على أن يكون التنشيط الثقافي بعدا هاما من أبعاد النهوض بالسياحة والتعريف ببلادنا. ثم توالت عروض الأفلام المشاركة وأول عرض كان لفيلم «القاهرة» ليوسف شاهين الذي أثار ضجة كبيرة في مصر بسبب موقف صاحبه من حرب الخليج، فقد حاول يوسف شاهين أن يدرس الأسباب العميقة للأزمة التي يعيشها المجتمع المصري، وهي ازمة حالت دون ان ينهض بدوره القومي ويصرخ في وجه الاعتداء على الشعب العراقي. كما صور الفيلم في نهاية الشريط مظاهرات الطلاب بالجامعة بالقاهرة وهي مظاهرات تندد بعدوان الحلف الأمريكي الغربي على العراق، وتكشف ما حاولت اخفاءه أجهزة الاعلام من رفض للموقف الرسمي الذي كان يقف مع التحالف الأمريكي الغربي، الفيلم صور بحساسية وحب فائقين، وبحرفية يوسف شاهين المعروفة،.. وقد إمتزج البعد الروائي بالتسجيلي والذاتي بالموضوعي في هذا الفيلم..

فيلم ناصر خمير «طوق الحمامة المفقود» أثار ردود فعل مختلفة لدى المتفرجين، فقد رأى فيه البعض عملا مفككا. وإن تميز بجمالية الصورة، خاليا من أية حياة، ومكررا لفيلم ناصر خمير الأول، بينما رحب به البعض الآخر باعتباره إضافة للسينما التونسية. من حيث اتقان الصورة وجماليتها.. فيلم مارون بغدادي «خارج الحياة» شد جميع المتفرجين حيث تناول باتقان وحساسية كبيرين الحرب اللبنانية خلال الخمسة عشر عاما الماضية وذلك انطلاقا من حادثة اختطاف صحافي. أما الفيلم العربي الرابع فكان للسوداني حسن خوجة وهو بعنوان «رمال وأهوال» وهو انتاج ليبي سوفياتي مشترك. ولم ير فيه أغلب المتفرجين إلا مجموعة من الوثائق حول تاريخ الاضطهاد والإستعمار في العالم، وخاصة في المنطقة العربية، وذلك بأسلوب مدرسي مباشر. من الجانب الفرنسي عرضت افلام عديدة نذكر منها فيلم «سيرانو دي براجيراك» لجان بول رابينو.

[السينما: حدث في التاريخ..]

● هل يمكن للسينمائي أن يكون مؤرخا؟ وهل ان قراءته للتاريخ تجعله يتجاوز الحقيقة التاريخية من أجل رؤية جمالية أو هو ابداعي؟ بتعبير آخر بين أن تكون السينما ذاكرة التاريخ أو وثيقة علمية وبين ان تمثل حدثا في التاريخ تقع إشكالية علاقة السينما بالتاريخ. هذه الإشكالية التي حاول ان يوضحها الأستاذ **كمال بن ونـاس** في ورقته المقدمة تحت عنوان «الرؤية السينمائية للتاريخ».

في هذه الورقة ذكر الباحث ان قضية العلاقة بين التاريخ والسينما ليست جديدة فهي تخص كل الفنون، فقط هنا نطرحها باعتبار ان العلاقة تركز على الصورة كسند للتعبير، وكفضاء للتعبير الفكري والفني. وقد استطاع النقاد السينمائيون ان يصنفوا الأفلام التاريخية عدة تصنيفات نجد فيها الفيلم الدعائي الى جانب الفيلم التسجيلي البحت الذي يهدف إلى إعادة بناء الحدث كما نجد الفيلم الإيديولوجي، وهنالك الفيلم التاريخي الروائي. ولكن كل هذه الأنواع من الأفلام يجمعها في رأيي انها تتصل برؤية المخرج التاريخية، بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الأفلام ليست فقط

أفلاما تتناول التاريخ ولكنها أفلام تقع في التاريخ أي أنها تشكل هي بدورها احداثا تاريخية، ووثيقة على العصر الذي انتجت فيه، أذكر هنا فيلم «نابليون» لآبال غانس الذي انتجه عام 1915 والذي قدم من خلاله نابليون كشخصية قدرية ولقد رأى بعض النقاد أن المخرج لم يكن فقط بونابرتيا في الفيلم ولكن الفيلم حمل رؤية فاشية، لأنه واكب المدّ الفاشي في تلك الفترة. كذلك كان فيلم «ميلاد أمة» الذي تناول الحرب الأهلية في امريكا. فقد حمل هذا الفيلم على رأي ايسنشتاين رؤية عنصرية لأنه لم يكن الا صدى للترحيب بحركة الكلوكلوس كلان العنصرية الارهابية. نلاحظ في الفيلمين أيضا أن تقديس التاريخ يضعف الحقيقة التاريخية الى درجة أن نابليون تحول من حقيقة تاريخية الى اسطورة، وهذا التحول من التاريخ إلى الفن لا نجده فقط في الموضوع ولكن أيضا في الكتابة السينمائية اي في شكل التعبير بحيث يصبح الفن تابعا للتاريخ فنيا وفكريا. وهذا يعني أن ما يحدد الكتابة السينمائية ليس فقط علاقة المخرج بالتاريخ ورؤيته له ولكن أيضا علاقة المخرج بالسينما، حيث يظل السينمائي في النهاية صانع صور، ولكن عبر الصورة تتقاطع رؤيته الفكرية والفنية فلا تقتصر الصورة على أن تكون مرآة للماضي أو للواقع ولكن أيضا حدثا في التاريخ وفي الحاضر، حدثا يدل على التاريخ ويفعل فيه.

[تحولات التاريخ وتحولات السينما]

○ الناقد الفرنسي ايف تورافال قدم تصنيفا للأفلام التاريخية، حيث وجد أنها على أربعة أصناف.

- الأفلام الاسطورية، وأفضل أنموذج لها الأفلام الهندية.
- الأفلام التي تعيد صياغة الأحداث الكبرى مثل أفلام ايزنشتاين وفيسكونتي وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين.
- الأفلام التي تستند إلى خلفية تاريخية من دون إبراز أبطال معروفين مثل فيلم «الأرض» لشاهين وتسيدو لصمبان عثمان.
- الأفلام الدعائية التي تصوغ التاريخ في قوالب إيديولوجية مثل الأفلام السوفياتية والألمانية.

وقد ركز حديثه على الأفلام الهندية التي هي في الأغلب أفلام أسطورية يجد فيها المتفرج الهندي جنته حيث يتماثل الجمهور مع الممثلين إلى درجة تقديسهم.

وقد قدم الناقد الفرنسي ريمون لوفافر مداخلة حول الثورة الفرنسية في السينما. وقد لاحظ الباحث انه أثناء الثورة البلشفية ظهرت موجة من الأفلام التاريخية وخاصة في ألمانيا تتناول الثورة الفرنسية بالعداء. ولكن هذا العداء كان موجها في الحقيقة للثورة البلشفية بهدف مناهضتها وضربها.. ثم ظهرت منذ عام 1939 موجة من الأفلام تتناول الثورة الفرنسية بكثير من التكريم لأنه كان هنالك اعداد للمقاومة ولحركة التحرير، كذلك قدم «رونوار» فيلم «لا مرسيياز» كصدى لثورة ماي 1968 معنى هذا أن التحول التاريخي يفرض التاريخ في السينما كما أنه يفرض التحول في السرد السينمائي كما حصل لغودار في فيلمه «الكل على ما يرام» الذي أعده عن ثورة ماي حيث نقف على تكسير للسرد التقليدي واستنتج ريمون لوفافر أن الفيلم التاريخي هو حدث في التاريخ لذلك يقدم المخرج التاريخ على ضوء الحقبة التي تشهد ظروف اعداده للفيلم لذلك تختلف الثورة الفرنسية في السينما من حقبة إلى أخرى لأن المخرج

هو صاحب موقف وهو ذات فاعلية، وهذه الذات تترك بصماتها مثلما تركتها على أفلام فلّيني التاريخية، «فاشدا» وهما أفضل من قدما أفلاما تاريخية، في رأيه رغم الذاتية الشفافة التي نحبذها في أفلامها.

[جدلية الذات والتاريخ العام]

د. حسين عبد القادر أستاذ علم النفس بجامعة عين شمس وبمعهد السينما بمصر. مخرج مسرحي ألقى مداخلة عن تجربة أفلام يوسف شاهين التاريخية فذكر أن البعض يتصور عندما ينظر الى السطح أن الفنان يعيش في المتخيل على اطلاقها، وكلاهما فهم خاطىء للدورين فالسينمائي يستند أيضا للوقائع بقدر ما يتمثلها ليعيد بناءها، والمؤرخ إذ يعيد بناء الوقائع متمثلا إياها يحيى أيضا رغبة قصدية من هذه الأحداث. إذن كلاهما رغبة وقصدية وموقف يظهر في المادة التي سيقدمها: شريطا أو كتابا مقروءا.

وليس صحيحا بهذا المعنى أن الفنان ليس موضوعيا كما انه ليس صحيحا ان السينمائي ليس ذاتيا. كلاهما متصل بالموضوعية إن كانت كذلك لأن الموضوعية في الانسان مستحيلة والسينمائي والمؤرخ كلاهما قد يقترب من هذه أو من تلك. وكأن الموضوعية الحق هي الفطنة الى حتمية الذاتية، فبقدر ما أستبصر بذاتيتي بقدر ما أكون انطلاقا الى الضفة الأخرى من الموضوعية. ومن هنا أرى أن الذاتية ليست ذاتية واحدة، وإنما هنالك ذاتية «الديماغوس» أو رجل الجمهور الذي يقدم التاريخ مسايرة للمألوف عن غير معرفة لأنه لم يفض كبوتاته ولم يضع يده على مسارب ذاتيته، والأخطر في من يعرف لكنه يذهب في خطى المسايرة إلى اللامدى. ثم هنالك ذاتية «الأبولونوس» أي ذاتية الفنان التي يجب ان تقوم على عدة معايير أولها الصراع من أجل الجديد، وكأنه بهذا المعنى صراع ضد المألوف والسائد والمتاح والممكن بحثا عن الأمل ووصولا الى ما كان يتصوره مستحيلا.

ذاتية «أبولونوس» تدفع نحو تخوم جديدة، وهنا هي مُلـزَمة في الآن نفسه بالتعرف على الذات بفضل مكبوتاتها تواصلا مع ما طرحه «باشلار» عندما تحدث تجاوز الوقفات والمكبوتات، وهو يتوقف عند مفهوم القطيعة الابستمولوجية. وهو نهج تُلْزمُ به إنسانية الإنسان الذي يقف جادا من عالمه، إذ أن الإدراك في صميمه منحاز، كما أن الحقيقة تلك التي في أصلها اللاتيني تعني اللامحتجب هي في أصلها متحجبة كي يفض الانسان أستارها. ولا يمكن ان يتم ذلك بغير بصيرة للذات الفاعلة ليصحح الإنسان اخطاءه انتقالا من التعرف كما تقول الدراما اللاتينية الى الكشف. هنا يستطيع أن يتعرف على أخطائه في الفعل وأخطائه في التراث. بهذا المعنى أيضا والمنهجي في صميمه يلتقي المؤرخ العالم والمؤرخ الفنان من حيث المنهج أيضا. تبقى عندنا قضية الأدوات. هذا يقدم المقروء مكتوبا في التاريخ وذاك يقدم المقروء مكتوبا في حوز ولست في حاجة ان اذكر أن اللقطة مفردة، والمونتاج نحوا، والبلاغة لا حصر لتراثها في يد السينمائي تداخل في الظلال والأبعاد كي يصل حد التطابق لا التماثل فحسب، وابتعاد لا يأفل، إذ أن من بين المبدعين مؤرخ يتناسى كذلك، وبين *المؤرخين أيضا* من يتناسى كل ذلك مرة أخرى هما وجهان لعملة واحدة.

وبعد هذه المقدمة النظرية قدم الدكتور حسين عبد القادر دراسة مطولة عن أفلام يوسف شاهين بحثا عن التداخل ما بين الهينما والتاريخ، مركزا بالذات

على الثلاثية الأخيرة ثم على فيلمه «التسجير وائي» على حد تعبيره «القاهرة منورة بأهلها». وقد استخلص الباحث وجود قراءة ذاتية للتاريخ ترتبط بسيرة المخرج وتضفي على الأحداث مسحة شخصية واضحة. مما ساعد شاهين على ابداع لون سينمائي يقوم على جدلية التداخل بين السيرة الذاتية والتاريخ العام.

[حقيقة السينما هي حقيقة الأنا]

المخرج يوسف شاهين شارك في الندوة فتحدث عن تجربته قائلا:

وراء الممارسة السينمائية يقف دائما الإنسان الذي يعبر من خلال «الأنا» التي تشكلها مختلف مراجعه الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، وهذه «الأنا» تتبلور من خلال موقف المخرج الواضح. إذن الحقيقة التاريخية مهما استند عليها المخرج تظل في النهاية هي حقيقته التي تبناها وعبر عنها. أقول هذا، وأنا أذكر جيدا ما حدث لي عندما أردت أن أخرج فيلم «العصفور» حيث طلبت من خمسة من رفاق الزعيم الراحل جمال عبد الناصر أن يقدم لي كل منهم تصوره الخاص عنه، أي أن يصفوه لي. فكان أن حصلت على 5 تصورات مختلفة إن لم تكن متناقضة في بعض الجوانب. لذلك لم أقدم في هذا الفيلم إلا ما أحسسته أنا عن عبد الناصر وعن الهزيمة، وعن بهية التي جسّدت انفعالات أول امرأة خرجت لتصرخ في الشارع المصري «حنحارب» الحقيقة التي قدمتها كانت هي «حقيقتي» الحقيقة كما أراها وإن التقت مع الحقيقة التاريخية ومع حقيقة الجمهور التي تقبلها.

وعندما أردت اخراج فيلم «وداعا نابليون» قرأت عشرات المراجع ومئات الوثائق التاريخية عن نابليون وعن الحملة الفرنسية على مصر، ولكنني في النهاية لم أعتمد إلا شهادات «ينوايای» خياط نابليون الذي كان يبعث برسائل إلى زوجته من مصر. في إحدى هذه الرسائل وصف بابداع ذلك الاحساس بضياع الجيش الفرنسي في الصحراء المصرية. ولذلك بدلا من التركيز على نابليون وعلى الجانب العسكري أو السياسي تناولت ما وراء التاريخ الفرنسي فتوقفت عند «كفارلي» الذي كان يمثل لقاء بين فرنسا ومصر، وعند الشاب المصري الذي جعلته التحولات السياسية يعي أننا نستطيع المقاومة بغير العصا.

في الثلاثية: حدوتة مصرية، اسكندرية ليه؟ «واسكندرية كمان وكمان» واجهت أمرين.

الأمر الأول: حقيقتي الخاصة: هل أستطيع مواجهتها؟

والأمر الثاني: هل لي الشجاعة أن أقولها واعتقد انني ذهبت إلى الأقصى في ما أريد قوله عن هذه الحقيقة خاصة في اسكندرية كمان وكمان.

أما في فيلمي الأخير «القاهرة منورة بأهلها» فإني نزلت الشارع للتصوير محاولة للاجابة عن السؤال الذي مزقني، وهو: لماذا لم يتحرك الشارع المصري وهو يرى ما يرى، ويشاهد ما يشاهد أثناء حرب الخليج وقد قادني الشارع إلى الإجابة: الفقر والجوع والبطالة وأزمة السكن، وعدم الاحساس بالأمان، والتيار الأصولي الذي استقطب مشاعر الغضب عند الناس كل هذا حال دون أن يدين الشعب المصري الجرائم الكبرى التي كانت تقترف في حق الشعب العراقي باسم الشرعية الدولية. إذن، أنا لم أصور انطلاقا من رؤية فنية ولكن انطلاقا من رؤيتي لذلك التاريخ الذي كان يمر بين اصابعنا ونحن لا نفعل فيه ولا نواجهه. إذن اختصر القول لأعيد أنه وراء

الحقيقة التي يحاول المخرج نقلها وكتابتها سينمائيا، تقف حقيقته هو، كإنسان قبل كل شيء.

○ علي العبيـدي طرح هو أيضا هذه الإشكالية مؤكدا أنه علينا أن نضع أولا علاقة السينما بالتاريخ في إطارها المعرفي، ذلك أن العلاقة تتناول فنا هو السينما وعلما هو التاريخ. وعلينا أن نتساءل عن مقاربتهما للواقع؛ أين تلتقي وأين تفترق؟ وهنا أذكر أن العلم والفن منهجان لمعرفة الواقع وبالتالي لمعرفة التاريخ. لكن الفوارق بينهما تكمن في المنهج، وأسلوب المقاربة. فإذا كان العلم يسعى إلى انجاز مقولات ثابتة ومجردة فإن الفن يستعمل صورا حسية ملموسة تكاد تشبه الواقع. المقولات العلمية المجردة هي ضبط للواقع في حالة ثبات أو جمود في حين أن الصور الفنية هي إعادة بناء للواقع في سيرورة وحيوية. لكن علم التاريخ قد يحتاج أحيانا إلى الوصف وإدراك الأحداث والحوادث والحالات الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية. وهذا يتطلب من المؤرخ ان يستعمل شيئا من خياله تماما مثل الفنان، وبالمقابل فإن السينمائي رغم أن مهمته خيالية بالأساس فإنه كثيرا ما يرتكز على معطيات دقيقة ومضبوطة يلتجيء في حصرها إلى كثير من العلوم الانسانية والصحيحة. إذن هما مفترقان في الجوهر ولكنهما يلتقيان في الفروع، وما هو جوهري عند هذا هو فرعي عند الآخر. التصوير الحسي جوهري في الفن بل بدونه لا يقوم الفن، وهو فرعي عند العالم. كما ان التجريد والتثبت في المقولات أساسي وغاية كل العلوم، ولكن الأدب والفن لا يخلوان من التجريد وعندما قمت باخراج فيلم «برق الليل» الذي تدور احداثه في حقبة تاريخية لم اعشها وهي القرن السادس عشر ولا أعرف عنها الا ما تيسر لي من قراءات حول تاريخ تونس، كنت أدرك أنه ليس علي أن ألقي محاضرة عن تلك الحقبة التاريخية بل أن أصور أحاسيسي وأقدم أفكارا قد تكون ممكنة ومعقولة في تلك الفترة، ولأول وهلة شعرت أني كمخرج لم يكن مطلوبا مني اثباتات علمية تاريخية بل كان علي تقديم رؤية خاصة عن التاريخ، وتبين لي أو هكذا خيل لي أن القرن السادس عشر يعني انحطاط الدولة الحفصية، وبحثت عن منهج فني انساني حسي تصويري أعبر من خلاله عن هذا الانحطاط بطريقة غير مباشرة، ولم أجد أفضل من أن أحكي بالصورة فشل قصتي حب، قصة حب برق الليل وريم، وشعشوع وفاطمة، لأقول في النهاية إن المجتمع الذي يفشل فيه الحب هو مجتمع منحط هذه صورة عن القرن السادس عشر ولكنها قد ترتقي الى فلسفة تنطبق على كل العصور، وهكذا يصبح القرن السادس عشر مطية للتذكير بهذه الحقيقة المرة وهكذا اصبحت المعرفة العلمية وسيلة لكتابة سينمائية تقدم فلسفة، ووجهة نظر ما.

[التاريخ مادة وفاعل محرك]

○ المخرج التلفزي هشام الجربي ركز مداخلته على العلاقة بين كتابة التاريخ وكتابة الأسطورة في تعاطي السينمائيين مع الأحداث التاريخية مستشهدا بقولة بريدن: الواقعية ليست في تصوير الأشياء الحقيقية وإنما في التصوير الحقيقي لها.

ويضيف الباحث ان كل فيلم تاريخي أو اسطوري لا يكتسب صبغته تلك الا بمواجهة جدلية واقع تاريخي. وكل فيلم بشكل عام يدخل ضمن اطار تاريخي هو إطار انتاجه بقطع النظر عن علاقاته بأية مرجعية تاريخية. وفي الحالتين التاريخ هو موضوع وفاعل. فهنالك التاريخ الذي هو مادة الفيلم وهنالك

التاريخ الذي يحرك أو يحدد البنية الفنية للإنتاج السينمائي لا مناص إذن من التاريخ في كل انتاج سينمائي الذي هو في النهاية تعبير عن واقع سواء كان ماضيا أو حاضرا ومن الصعب السيطرة عليه، والتعبير لا يعني هنا نقل صورة إنما هو إعادة انتاج بوسائل السينمائي، وبنظرته هو.

[الذاكرة المشوهة]

رونيه فونيه مخرج سينمائي، ناضل من أجل قضايا التجديد خاصة بالجزائر وتونس وإفريقيا السوداء. أبدى بعض الملاحظات انطلاقا من تجربته الشخصية في تصوير أفلام انطلاقا من تجربته الشخصية في تصوير أفلام وثائقية عن بعض حركات التحرر الوطني فقال:

يحضرني هنا ما قاله كاتب ياسين من أنه حان الوقت أن لا نترك الحكّام يكتبون تاريخ الشعوب، وعلى أن تعمل هذه على كتابته، فندرك إلى أي مدى ثم دفعنا إلى أن يقف بعضنا ضد الآخر، التاريخ الرسمي لم يورثنا إلا العداء والحروب لأنه شوه التاريخ الحقيقي، تاريخ الناس البسطاء الذين يذهب بعضهم في اتجاه البعض الآخر في تلقائية، وحب كبيرين. وهذا التاريخ هو الذي يجب أن يكون مادة السينمائي والذي عملت على ابرازه ضمن مسيرة سينمائية تمتد 40 عاما، أما التاريخ الآخر، الذي يصنعه المقص، وتصنعه المناسبات الخاصة فهو تاريخ الذاكرة المشوهة، لا الذاكرة الحية التي يصنعها أصحابها الحقيقيون، الذين عادة ما يتجاهلهم السينمائيون والمؤرخون على حد السواء، أما إلهام بن ميلاد المخرجة الهاوية، التي تعتز بانتسابها إلى قطاع الهواة، فإنها تقول: افترض أنه ليس هنالك مفهوم واحد للسينما، كما أفترض أن التاريخ يرتبط بقارئه، وأنه لكل تاريخ قارىء، وقد قدر لنا تاريخ السينما حالات مختلفة ومتنوعة لهذه العلاقة بين التاريخ والسينما، حالات تكون فيها السينما وفية للتاريخ ولكن المتفرج لا يقبل حقيقة التاريخ التي تقدمها السينما وحالات تكون فيها السينما هي صانعة للحدث، كما حدث في حرب الخليج، حيث ساهمت الوسائل المرئية في صنع الحدث وفي فبركته أحيانا أخرى وفي كل الحالات تظل قراءة المخرج للحدث السينمائي هي التي تهيمن على العمل السينمائي فيهمش أحداثا تاريخية ويبرز أخرى..

مجلة الحياة الثقافية

العنوان : وزارة الثقافة - القصبة - تونس
أو إدارة الآداب 39 نهج صدربعل - تونس - الهاتف: 781.545 / 680.788

قسيمة اشتراك سنوي

عن ستة أعداد

5 د.ت أو ما يعادلها

صرفا، أو عن طريق حوالة بريدية بالحساب الجاري بالبريد رقم 92 - 627 باسم السيد عبد الحميد الهلالي، محتسب مجلة الحياة الثقافية - وزارة الثقافة - الإدارة المركزية - القصبة - تونس.

الإسم واللقب : ....
العنوان : ....
الترقيم البريدي : ....
ص . ب : ....